

Núm. 117
Novembre
2005



TEMPS MODERNES

Truffaut. L'amour et les femmes

Fondazione
"SA NOSTRA"



Sumari

Editorial	3	<i>El Mercader de Venècia</i>, de Michael Radford. La gegantina ombra de Shylock-Al Pacino	per Antoni M. Thomas 14 i 15	<i>La peau douce</i> de François Truffaut	per Iñaki Revesado 31
Notes impertinents (VII). Visconti: decadència, mon amour	4	<i>El color de les ombres</i>	per Gabriel Genovart 16 a 19	<i>Eleni</i>	per Pere Alberó 32 i 33
Memòria cinematogràfica d'un estiu previsible	5 i 6	<i>L'inexorable destí</i>	per Joan Ferrer Miserol 20 i 21	<i>Una mirada sobre el prado que llora</i>	per Pere Alberó 34 i 35
<i>Lo que Sócrates diría a Woody Allen</i>, de Juan Antonio Rivera. Ressenya	7 i 8	<i>Crònica de cine</i>	per Martí Martorell 22 i 23	<i>La paràbola del segle XX</i>	per J.C. Romaguera 36 i 37
Una feliç família de pingüins	9	<i>Anatomia (sentimental) d'una escena</i>	per Pere A. Pons Tortella 24 i 25	<i>Las dos inglesas y el amor</i>	per Guillem Fiol Pons 38 i 39
Harold Pinter, premi Nobel de Literatura 2005. Un dramaturg (i cineasta) sense parany	10 a 12	<i>La recuperació de Mr. Burton</i>	per Sebastià Sansó 26 i 27	<i>La femme d'a côté</i>	per Xavier Flores 40
Un capell vermell de Venècia	13	<i>1972-1979. Coppola assoleix el cim. El nou cine nord-americà (III)</i>	per Xavier Jiménez 28 i 29	<i>Vivement dimanche</i>	per Ramon Freixas 41
		<i>Marco Beltrami: la promesa feta realitat</i>	per Házael González 30	<i>Cinema a "SA NOSTRA"</i>	<i>Les pel·lícules del mes de novembre</i> 42 i 43

TEMPS MODERNS

Papers de cinema
Edició mensual
Novembre 2005. Núm. 117

Edita
Centre de Cultura
"SA NOSTRA"
Carrer Concepció, 12
07012 Palma
Telèfon 971 725 210
Fax 971 713 757
jvidala@fundacio.sanostra.es

Director
Jaume Vidal
Secretari Redacció
Miquel Pasqual

Assessorament lingüístic i traduccions
Jeroni Salom

Assessors
Francisca Niell
Andreu Ramis
Josep Carles Romaguera

Fotografies
Arxiu Centre de Cultura
Imprimeix
Gràfiques Planisi, SA
Dipòsit Legal: PM 648-1994

Temps Moderns no comparteix, necessàriament, l'opinió dels seus col·laboradors.

Podeu trobar *Temps Moderns* al Centre de Cultura "SA NOSTRA" de Maó, Eivissa, Formentera, Ciutadella i Palma, llibreria Embat, llibreria Ereso i als cines Portopí i Renoir, llibreria Espirafocs (Inca).

CINEMA COMBINAT

Truffaut parlava sempre de cinema, de política, de religió o de qualsevol tema que no fos cinema, era molt difícil poder-hi establir conversa.

Néstor Almendros

Un dels darrers escrits editorials el titulàvem "passat, present i futur". Per una banda, la revista *Temps Moderns* i la programació de cinema del Centre de Cultura reten tribut continuat als clàssics, entenent que són la font cinematogràfica per excel·lència, un capítol formatiu ineludible i perquè al capdavant representa un material no sempre accessible fora d'indrets especialitzats. Un exemple clar de tot això és que aquest mes de novembre projectarem *El fantasma y la Sra. Muir*, un *Mankiewicz* collita del 1947, *Luz que agoniza* (1944) en homenatge al centenari de *Joseph Cotten*, *Porcile* (1969) també com a homenatge, en aquest cas a *Pier Paolo Pasolini* amb motiu dels trenta anys de la seva mort i un nou cicle *Truffaut*, esdevingut ja un clàssic i exponent de tota una escola cinematogràfica. El cicle, amb l'enunciat de *L'amour et les femmes*, serà un complement perfecte del que ja projectarem durant el mes de juny dedicat igualment al director francès.

Tanmateix, tampoc no volem viure d'esquena a la realitat present i cedim espai a un cinema més actual, en aquest cas amb un cicle dedicat a *Theo Angelopoulos* i amb la projecció de *Los chicos del coro*. Aquesta darrera es farà en una mena de presentació del concert que Les petits chanteurs de Saint Marc de Lyon, protagonistes de la pel·lícula, faran a Palma els dies 27 i 28 de desembre a l'església de Sant Francesc.

En una línia més futurista cal fer esment a la celebració de *Virtuàlia* aquest passat mes d'octubre. El Centre de Cultura en aquesta ocasió ha obert portes a noves manifestacions i al món de l'animació. Un dels personatges que hi han participat, *Carlos Grangel*, creatiu a la darrera pel·lícula de *Tim Burton*, *La núvia cadàver*, no ha dubtat a destacar el caràcter de privilegi, mai no reconegut adequadament, que atorga a l'illa de Mallorca la presència i la feina de *Juan Montes de Oca* i el seu equip amb el màster (Ma Isca) en imatges de síntesi i animació per ordinador que imparteixen a la UIB.

Fanny Ardant i Gérard Depardieu.



Notes impertinents (VII).

Visconti: decadència, *mon amour*

Des de que crec tenir ús de raó —si és que això, la raó, té cap interès i sentit en la nostra època de cosmopolitisme confusori— he patit, en carn i ventrell, allò que lamentablement no he tengut o, en tot cas, m'ha estat negat: la decadència.

Sí, amics de l'ànima que tampoc tenc, m'hauria agradat ser un senyor (o un escriptor, si ho voleu així) decadent, a l'antiga, allunyat de tota inquietud reivindicativa (voldria dir que la societat seria justa i lliure) i abandonat, pell endins o sia, des dels pèls fins a la medul·la, a la lectura solitària dels clàssics que més m'apassionen: Marc Aureli, Petroni, Sòfocles, Tucídides o Heròdot i Plaute, així, indiscriminadament i un cert sentiment àcrata del tot necessari. Però no ha estat així, per tant he d'assumir les meves pròpies contradiccions.

Després d'aquesta breu introducció, no estranyarà a ningú —almanco entre els condemnats (per a mi, "salvats") a l'Infern, ja que dels santificats en fuig com ho faig de gadelles i paparres— que un dels directors cinematogràfics europeus que més m'interessen, em subjuguen i m'emocionen sigui, és clar, Luchino Visconti. Ell és un decadent veritable, profund, perquè, com va escriure Zagajewski del poeta polonès Herbert, ens ha "ensenyat no poques coses: valentia, intel·ligència, però també una forma de contemplar els quadres i els pobles antics". L'obra de Visconti em fascina per la

seva decadència creativa, per la seva capacitat d'observació vers la realitat històrica i alhora, formant un mateix *corpus* filmic, per l'innegable compromís amb el present. He de confessar —si en una societat de trànsfugues polítics i pol·luïts intel·lectuals de la mediocritat té algun sentit, la confessió— que vaig ser feliç l'any que en el Lido de Venècia vaig veure, per primer cop, *Vaghe stelle dell'Orsa*. No record amb precisió si això va succeir el 1965 o el 1966, però sí que va ser en aquells anys màgics (ho sap ben bé el meu amic Jaume Adrover) que vàrem veure, a més de la pel·lícula de Visconti, obres com *Film*, *Simón del desierto* i *Good times, wonderful times*. Aleshores si bé no coneixia la filmografia completa del director nascut a Milà, sí que havia vist pel·lícules com *Ossessione*, *La terra trema*, *Rocco e i suoi fratelli* i, en aquell temps del tot recent, *Il gattopardo*. De fet, i em perdonaran la contundència expressiva, Visconti s'havia convertit en un dels meus realitzadors més valorats (malgrat que la impertinència vocacional no em permet trair el propi pensament, *Ludwig* em va semblar una pel·lícula embullada, excessivament llarga, tot i ser un bon film —un film desmesurat, si ho voleu així).

L'amic Joan Ferrer, crític sensible i escriptor (de moment) inclassificable, no fa gaire em va passar *Confidències* enllaunat en un dvd. Feia anys, massa anys que no havia vist aquest film; així que, quan posava aquell tros de matèria rodona a l'aparell complementari del meu televisor, vaig experimentar una certa

esgarripança, un neguit mal controlat perquè tenia el temor —i el dubte— que l'obra no li hagués passat el temps a sobre i no en sortís massa ben lliurada. Aquella pel·lícula, *Confidències*, m'havia entusiasmat i havia representat per a mi la confirmació de les excel·lències decadents, aquelles que jo no havia pogut o no havia estat capaç d'assumir en pròpia carn. Era un film emblemàtic (juntament amb *Il gattopardo*) en el qual, en certa mesura, jo m'hi veia reflectit (per absència del sentiment) en el seu protagonista, Burt Lancaster, i que alguns havien insinuat la possibilitat que fos un reflex de l'escriptor Mario Praz (també un de les meves debilitats des que li havia llegit *La casa della vita* i el magistral assaig *La carne, la morte e il diavolo nella letteratura romantica*). I *Confidències*, amb la panoràmica nova (no sé si diferent) que em proporcionava el pas dels anys, no m'ha decebut. Tot el contrari, m'ha apassionat més. Quina interpretació més excepcional la de Burt Lancaster (com ho és, també, la de *Il gattopardo*; crec que Visconti ha estat el director que més rendiment, pel que fa a la sobrietat interpretativa, n'hasabut treure de l'actor nord-americà), quina riquesa narrativa —a través de les imatges que configuren un llenguatge precís, dens i turmentador— no hi ha a l'hora de mostrar-nos les relacions entre un vell professor, lliurat a la soledat, i una aristòcrata tronada (a qui dona vida, amb rigor, Silvana Mangano), la seva filla i l'amant amb un punt sublim de folia (un Helmut Berger fascinant).

Un film, *Confidències*, que vist ara decadentment m'inquieta molt més que *Morte a Venècia* (a pesar que l'atmosfera veneciana em va subjugar, ¿per què no dir-ho?, tant com al Brodsky de *Watermark*: "inundada per una boirina exterior, carregada de repics, meitat oxigen humit, meitat cafè i oracions") i tant com *Senso* i les que ja he esmentat.

Pel·lícules com *Confidències*, i directors com Luchino Visconti, justifiquen el cinema europeu perquè són, en si mateixes, el cinema europeu —viu, palpitant, d'excepcional dignitat conceptual i estètica— que res no té a envejar a les produccions del Hollywood mercantilista.

I ara, que la decadència ens alliberi del cosmopolitisme xaruc i babau. Amén. 🍷





La guerra de los Mundos.

Toni Roca

Memòria (lleu, etèria, una mica frívola, fugissera) d'uns fets cinematogràfics que han marcat, però sense exagerar, la notícia, l'actualitat d'un estiu (que setembre malgrat tot és una altra cosa) que, diuen els tècnics, de profunda crisi turística, queixa de l'hoteler, lament a bars i restaurants, plors a llocs d'oci i esbarjo, alegria, però, i felicitat absoluta a la discoteca de moda, passió política a dojo i altres coses tal vegada d'interès però que ara no puc recordar amb exactitud. De tota manera, un temps d'estiu previsible i previsor. I, com aquell que diu, (el temps passa a ritme de vertigen) d'aquí dos dies, Nadal.

La cosa cinematogràfica d'ençà un temps, uns anys, ha registrat notables novetats. Abans les estrenes de ressonància estaven reservades a l'inici de la tardor, època dels Nadals i llavors a la primavera lligada sempre als lliuraments dels Oscars de Hollywood. Aquesta tendència es trencà i ara en qualsevol moments poden arribar a les nostres pantalles films reservats, altres temps, a dies molt senyalats al calendari. En ple

estiu. Per exemple. I l'estiu d'ara mateix tingué el pòrtic de glòria amb la darrera (de moment) entrega d'una guerra gal·làctica que inicià George Lucas en el ja llunyà 1978 i el remake *La guerra de los mundos*, de Steven Spielberg, cinta notable que em va fer oblidar el seus darrers films, *I.A.*, *Minority report* o *La terminal*, films per oblidar. Es va cloure l'agost de forma espectacular amb la darrera producció de Tim Burton, *Charlie o la fàbrica de chocolate*, film, que a l'hora d'escriure aquestes lletres, encara no he pogut veure, però que segons diu Ramón España a les pàgines d'*El periódico de Catalunya*, "és una mena de diorama multicolor que Burton i el seu dissenyador de producció han ideat i que serveix una faula no tan innocent com aparent..." Entre les tendències a destacar, l'aportació, quatre films, d'un cinema, l'argentí, en estat emergent des de l'estrena a Espanya d'*El hijo de la novia* de Juan José Campanella, *Esperando la carroza*, innovació suggeridora dirigida per Alejandro Noria, *No sos vos, soy yo* de Juna Tarutto, una mena de comèdia urbana a l'estil, més o menys, de Woody Allen i les esplèndides cròniques de Nova York, ara reciclades a Bue-

nos Aires, *El viento* intens drama ubicat a la Patagònia amb un duel interpretatiu d'alt nivell a càrrec d'un clàssic del cinema argentí (però també espanyol, cal dir-ho) Federico Luppi i Antonella Costa, dirigida per Eduardo Mignogna de qui tots recordam *Sonata de amor*. Llavors ens arribà una altra grata notícia, *Señora beba*, amarga, corrosiva, sense oblidar l'humor i l'inventiva, història a l'entorn del Buenos Aires d'*el corralito*, recordau?, dirigeix la funció de manera impecable, Jorge Gaggero. I aquí es clou el cicle argentí.

Després hem rebut dos impactes forts, durs, de contundència evident malgrat tocar temes diferents però de no menys qualitat, *La pesadilla de Darwin*, de Hubert Sauper i *A las cinco de la tarde*, realitzada per Samira Makhmalbaf. Dos films a considerar i a desenvolupar de forma ampla i profunda al llarg de la temporada. *A las cinco de la tarde* ens arriba de l'Iran i està ambientada a l'Afganistan post 11-S i la caiguda, rodada de manera intel·ligent, de l'anomenat règim dels talibans i quan les dones tornen a tenir un paper importat a la societat civil. A altres contrades ens duu *La pesadilla de Darwin*,

*El hijo de la novia.*

documental on es denuncia, d'una banda, les greus conseqüències ecològiques a Tanzània i, d'altra, un immoral contraban d'armes. Pobresa, ignorància i misèria a un lloc d'Àfrica cruelment castigats, càstig que de mica en mica arribarà a les opulentes societats occidentals que volen viure al marge d'uns terribles esdeveniments. La sorpresa fou un film, *La piel vendida*, de Vicente Pérez Herrero, que en un principi no semblava aportar res notable al panorama cinematogràfic. La cinta, de forma sensible, ben documentada i estudiada, analitza a fons al món, dur i crispat, sovint violent i amarg, del cinema pornogràfic a través de diverses entrevistes, cara a cara, amb actors d'aquest gènere; entre ells, a destacar la presència del més popular, Nacho Vidal, ara casat, enamorat i retirat del gènere. Llàstima. *Llámame Peter*, de Stephen Hopkins, feta directament per a la televisió de cable, és una aproximació biogràfica a la vida del popular Peter Sellers, mort als 54 anys el 1980. Una visió diferent, lluny dels seus personatges que interpretà davant la càmera, d'un dels actors d'El

quinteto de la muerte, *Teléfono rojo*, *¿volamos hacia Moscú?*, *Lolita* i aquella sèrie, magnífica, de gran rendibilitat a taquilla dedicada a l'inspector Closseau i la seductora Pantera Rosa, mítiques històries que es perllongaren al llarg de gairebé tres dècades. La decepció tremenda per les expectatives aixecades tingué nom japonès, *Hierro-3*, del cèlebre, prestigiós Kim Ki Duk, també autor del guió. L'admirable creador de *Primavera, verano, otoño, invierno...y primavera* i *Samaritan girl*, desconcerta. Aquí, la decepció fou grossa. Cinta lenta, avorrida, desconnectada en tot moment de l'espectador, el film d'un naufragi total. Però, per les característiques principals del director, la cinta, lògicament, és recomanable al cent per cent. Un Kim Ki Duk, és sempre, ¿veritat?, un Kim Ki Duk.

Del president François Mitterrand (14 anys al cap davant de la República francesa), personatge clau de la política d'Europa, i mundial, controvertit, de polèmica personalitat, Robert Guédiguian, el recordat autor de *La ciudad está tranquila*, ha filmat una mena de

biografia parcial, reservada només als anys de la seva presidència portada a la pantalla amb el nom de *Presidente Mitterrand*, també subtitulada *El paseante del Champ de Mars* i amb portentosa interpretació de l'actor Michel Bouquet extraordinàriament acompanyat per Jail Lespert. Confessions, indagacions, anàlisi d'un Mitterrand a dues passes de l'amor amb ¿sincera? confessió íntima a un periodista jove seduït per la personalitat del president. Un film notable, de considerable càrrega política, metàfora o paràbola del poder. Del cinema espanyol, ara sembla que en hores baixes, criden l'atenció dos títols, *Tapas* i *Semen, una historia de amor*. La primera és una nota costumista, en clau de comèdia urbana dirigida per Juan Cruz. A canvi, a *Semen*, dirigida per Inés París i Daniela Fejerman, autores de la notable *A mi madre le gustan las mujeres* cal destacar el sentit de la narrativa, aguda inventiva, imaginació i bona dosi de surrealisme. Cal a partir de tot just ara mateix seguir amb cura i atenció la carrera cinematogràfica d'aquestes dues noies; tenen alegria, talent, intel·ligència a l'hora d'interpretar una història fílmica. Del cinema coreà no en podríem prescindir. Segons expliquen i contenen els experts, el coreà i el xinès són cinematografies revelació dels darrers anys. Són moderns i d'actualitat i *Ebrio*, d'Im Kwon-Taek és la novetat. Biopic, però no a l'estil del Hollywood clàssic, d'un pintor nascut a Corea en el segle XIX, el seu director dramatitza amb intensitat l'odissea creativa d'un turmentat artista plàstic. Tanca la bona oferta d'un estiu esgotador, lleig i brut com són tots els estius, la francesa *Lila dice sí*, de Ziad Doueiri. Agosarada història d'una noia agosarada traslladada a un barri parisenc de majoria àrab. Lògicament, el conflicte està servit.

P.D. De tota manera el més notable d'aquest estiu cinematogràfic (i d'altres que vindran) foren dues reposicions d'altíssima categoria, dos títols inesborrables a la memòria del bon cinema de tota la vida, un doble menú cinematogràfic organitzat a l'entorn de les obres mestres, *Gertrud* i *Ordet*, del sempre genial Carl Theodore Dreyer. I servides en versió original. Tal qual. Felicitador, company.

Lo que Sócrates diría a Woody Allen.

de Juan Antonio Rivera. Ressenya

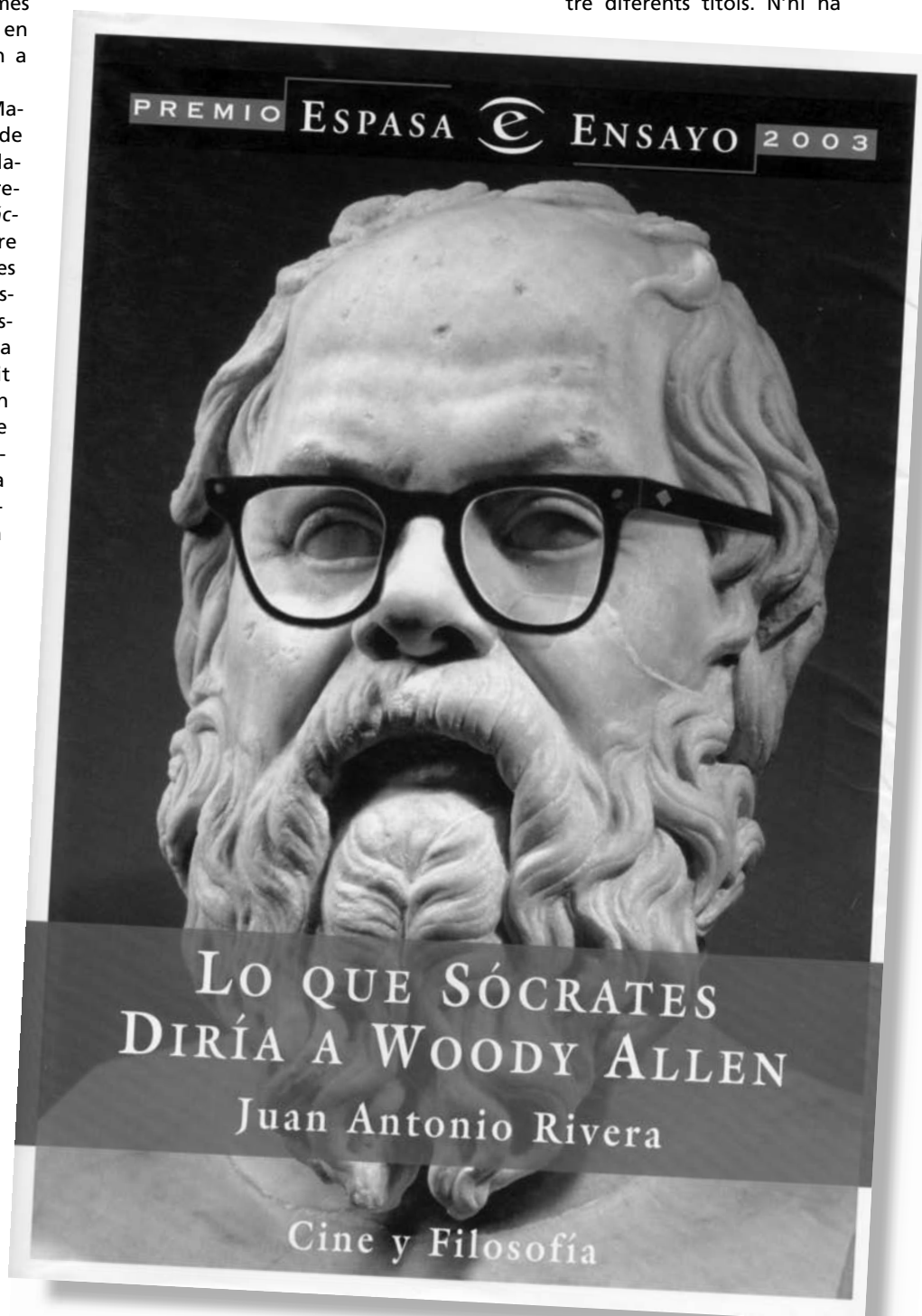
Vet aquí un llibre sobre filosofia i cinema que té tots els punts per agradar tant a aquells a qui no entusiasma el cinema com als que no senten el menor interès per la filosofia. Perquè aquest llibre, en realitat, tracta de la vida: l'amor, els camins per trobar la felicitat, les tries a què constantment ens hem d'enfrontar... s'acaben revelant com alguns dels seus temes primordials. Qüestions, en definitiva, que interessin a tothom. I molt.

Juan Antonio Rivera (Madrid, 1958) és catedràtic de filosofia a un institut i col·laborador habitual de la revista *Claves de Razón Práctica* i del diari *El País*, entre d'altres. En aquest assaig, es nota el seu origen professional en un parell d'aspectes. Un n'és l'estil: força planer, entenedor, farcit d'exemples, amb una gran claredat expositiva i que no dubta a fer un ús racional de la redundància per tal de fer arribar les seves tesis sense ombra d'ambigüitats. Una altra pista de la procedència docent de l'autor és el mètode emprat: Rivera comença el llibre contant una història. En concret, l'argument de la pel·lícula *El col·leccionista* (*The Collector*, William Wyler, 1965). I no li reca gens de dedicar-hi fins a tretze pàgines seguides. Podria semblar una manera fàcil d'omplir línies, però no ho és. L'autor, de fet, està usant una de les tècniques més ancestrals i més infal·libles per tal de captar l'atenció: la narració d'històries. I ho fa flirtejant amb el registre oral, perquè remeti més encara a les tradicions narratives que

s'han anat transmetent de generació en generació. Només una vegada que ha contat la història (o la part de la història que li interessa), en comença l'anàlisi.

A partir d'aquí, la metodologia s'anirà repetint, multiplicant i enriquint. Rivera acudeix a vint-i-cinc títols cinematogràfics, alguns dels quals són contats amb la mateixa prolixitat, mentre que d'altres, només n'agafa seqüències concretes.

La seva perícia és tal que no cal haver vist les pel·lícules per seguir el discurs. Però és que, a més, si les hem vistes, ell ja s'encarrega que les "torrem a veure" a partir de la seva lectura particular. Encara fa servir altres recursos tan senzills com interessants. Un és la reproducció de fragments de diàlegs dels films; Rivera sap que un diàleg sempre amenitza una narració i més encara un assaig. Una altra és la connexió entre diferents títols. N'hi ha



LO QUE SÓCRATES DIRÍA A WOODY ALLEN

CINE Y FILOSOFÍA

Juan Antonio Rivera



Si le gusta el cine y aun está interesado en aprender algo de filosofía, este es su libro: una introducción a la vez profunda y amena a algunas de las principales cuestiones éticas de nuestro tiempo y de todos los tiempos: el amor, la felicidad, el azar, la falta de voluntad, el presentimiento desasosegante de la muerte, etc. Al lado de estos temas intemporales, otros menos conocidos pero que merecerían serlo más: la tentación del bien, el apetito fáustico o las rugosidades de la racionalidad. Desfilan por estas páginas tanto los filósofos clásicos (Sócrates, Platón, Kant, Nietzsche, etc.) como otros más actuales y que tienen cosas muy interesantes que contarnos. La amabilidad está garantizada por el novedoso procedimiento seguido: enviar por delante los ejemplos y solo después hacer la reflexión filosófica. Esos ejemplos o ilustraciones están sacados de las grandes películas clásicas (*Ciudadano Kane*, *Casablanca*, *La ley del silencio*) pero también de otras más recientes (*Matrix*, *Desafío total*, *El show de Truman*). Esta combinación de imágenes de películas y meditación filosófica ayuda no solo a entender mejor la filosofía sino también a amar más profundamente el cine. Por favor, pasen y vean.

PREMIO ESPASA  ENSAYO 2003



d'evidents: molts d'espectadors sabrien trobar punts de contacte entre dos títols com *Family Man* (Brett Ratner, 2000) i *¡Qué bello es vivir!* (*It's a Wonderful Life*, Frank Capra, 1946). El que és més sorprenent és la possibilitat de traçar línies entre la ciència-ficció de *Desafío total* (*Total Recall*, Paul Verhoeven, 1990), el melodrama fantàstic de *La rosa porpra del Caire* (*The Purple Rose of Cairo*, Woody Allen, 1985) i el musical *Las zapatillas rojas* (*The Red Shoes*, Michael Powell i Emeric Pressburger,

I és que aquest és un llibre que, sense exigir-lo, acaba provocant un paper molt actiu en el lector, sobretot en el pla de l'autoanàlisi.

Alerta! Lo que Sócrates diría a Woody Allen no és de cap manera un llibre d'autoajuda. Però, sense voler-ho esser, és inevitable que el

lector apliqui determinades seqüències analitzades a la seva vida pròpia i n'extregui més d'una conclusió profitosa

1948). O més difícil encara: entre *Viure* (*Ikiru*, Akira Kurosawa, 1952) i *Blade Runner* (Ridley Scott, 1982).

La llista continua: des de l'inevitable *Ciudadano Kane* (*Citizen Kane*, Orson Welles, 1940) fins a *Matrix*, (Andy i Larry Wachowski, 1999) passant per dos Allens tan diferents com *Stardust Memories* (1980) o la ja esmentada *La rosa porpra del Caire*. Mentre les cintes desfilen per la pantalla imaginària que formen les pàgines d'aquest llibre, els nostres descobriments no s'acaben: amb *El col·leccionista* entendrem que no tot a la vida es pot aconseguir a força de voluntat, contràriament al que una determinada moral ens havia estat ensenyant fins ara. Amb *Almas desnudas* (*The Reckless Moment*, Max Ophüls, 1949) ens haurem de qüestionar els nostres principis fins a extrems perillosos. Amb *Family Man* o *Las zapatillas rojas* ens replantejarem alguns episodis de la nostra existència i ens demanarem si varem fer bé de prendre determinades decisions.

I és que aquest és un llibre que, sense exigir-lo, acaba provocant un paper molt actiu en el lector, sobretot en el pla de l'autoanàlisi. Alerta! *Lo que Sócrates diría a Woody Allen* no és de cap manera un llibre d'autoajuda. Però, sense voler-ho esser, és inevitable que el lector apliqui determinades seqüències analitzades a la seva vida pròpia i n'extregui més d'una conclusió profitosa. O, com a mínim, un dubte, un interrogant, un qüestionament que faci trontollar la nostra - de vegades - massa estàtica i obcecada existència. De fet, un dels tòpics que l'obra s'encarrega de destruir és aquell que afirma que una vida còmoda és una vida feliç.

En definitiva, un volum alhora tan profund i amè com les millors pel·lícules de Woody Allen, amb l'avantatge que pot agradar fins i tot als seus detractors. ■



Daniela T. Montoya

Una fel·lic família de pingüins

La ciència de l'etologia, conjuntament amb la codicològica (de caire més genetista) i la psicologia comparada (amb Skinner com a màxim representant), tracta d'analitzar els patrons de comportament "natural" dels animals, entre els quals l'ésser humà. Tot i els esforços dels etòlegs per aconseguir fonamentar un coneixement científic vàlid, dues crítiques metodològiques sobrevolen constantment el seu treball. Per una banda, la dificultat per deslligar-se de la visió antropocèntrica i, per tant, no atribuir als animals comportaments que són pròpiament humans; i, en segon lloc, tenir la capacitat per diferenciar els comportaments instintius (innat o "naturalment après") dels comportaments ¿estrictament humans? pautats culturalment per la tradició, la

Aquesta combinació del discurs narratiu i l'entrega de l'equip tècnic a la recerca de la "bellesa natural" té perilloses connotacions en l'àmbit moral ja que, més o menys explícitament, del final de la pel·lícula es desprèn que el jove protagonista és digne de sobreviure pel fet de ser "bell"

moral, el dret o les modes. Però vet aquí que aquest estiu ens hem trobat amb una pretesament pel·lícula "documental de naturalesa" que no només ha obviat aquests principis d'anàlisi objectiva, sinó que precisament els ha fet servir com a mitjà narratiu per a "simpatitzar" amb l'espectador. Estam parlant d'*El viaje del Emperador* (*La marche de l'Empereur*, 2005), primera pel·lícula que ha fet el francès Luc Jacquet.

El viaje del Emperador tracta sobre l'emigració que fan els pingüins de l'Antàrtida, des de la mar fins a arribar a una gèlida esplanada terra endins, per reproduir-se i perllongar la pervivència de l'espècie. Allà els pingüins adults es barallaran per trobar una parella, faran la posta d'ous i els mascles els incubaran durant mesos mentre les femelles cerquen menjar per alimentar els nou-

nats. Quan els petits hagin començat a canviar el pelatge i, per tant, ja siguin capaços de suportar les fredes temperatures, el grup (qualificat com "poble") es dispersarà fins al pròxim període de reproducció. Fins a aquí és on arriba la capacitat didàctica d'aquest biòleg reconvertit en cineasta, la resta serà tan sols pura fascinació i tendresa. Tendresa deguda als comentaris que s'encaregen de xiuxiuejar Maribel Verdú i José Coronado, construint repetitius (i de vegades hilarants) diàlegs que

nic a la recerca de la "bellesa natural" té perilloses connotacions en l'àmbit moral ja que, més o menys explícitament, del final de la pel·lícula es desprèn que el jove protagonista és digne de sobreviure pel fet de ser "bell".

El que en principi hauria de ser un treball d'investigació universitària s'ha acabat convertint en una epopeia falsament documental. Si be és digne d'admiració l'esforç humà i tecnològic que suposa haver rodat durant un llarg període de temps en una terra tan inhò-



apelen a l'emotivitat dels modèlics pares de família que exemplifiquen, més que a l'explicació del que hauria de ser un narrador mínimament objectiu. D'altra banda, la fascinació ve donada per l'espectacularitat de les seves imatges; un compendi fotogràfic de mars de gel que recorden la composició pictòrica d'algunes obres de l'alemany C.D. Friedrich, però que, ni de bon tros, se submergeixen en la reflexió humanista dels romàntics. Aquesta combinació del discurs narratiu i l'entrega de l'equip tèc-

pita, l'estrena a les sales comercials seria de dubtosa rendibilitat si no comptàs amb l'inestimable suport econòmic d'institucions culturals franceses i, per altra banda, amb la visió cinematogràfica del muntador, qui ha estat capaç de construir una fel·lic història de ficció sobre l'aventura reproductiva d'una família, amanint-la amb elements propis del western (les caravanes, la lluita per la supervivència, l'heroi solitari, la immensitat inhabitada, etc.) i alguns moments de comicitat. ■

Harold Pinter, premi Nobel de Literatura 2005

Un dramaturg (i cineasta) sense paranys

És el dramaturg número catorze que rep el premi Nobel de Literatura. Abans d'ell, des de l'encara recent Dario Fo, de fa set anys, al llunyà i també anglès, George Bernard Shaw, passant per Albert Camus, per Samuel Beckett o per Pirandello. Però és el primer Nobel que essent home de Teatre és també home de Cinema.

Harold Pinter, nascut fa 74 anys a Londres, nou Premi Nobel, autor de 29 peces teatrals, algunes d'elles extraordinàries i no obstant encara inèdites en l'escena espanyola, és també un escriptor de guions cinematogràfics, originals uns, altres basats en novel·les alienes. Inicialment encasellat en el que s'anomenà "teatre de l'absurd" junt amb Ionesco i Samuel Beckett, procedeix de la generació dels *angry young men*, dels joves autors teatrals i cinematogràfics que, allà pels anys seixanta, varen revolucionar l'escena i la pantalla britànica

trencant amb el teatre de saló i amb el cinema de superfície.

El rebel

Si el punt de partida d'aquest moviment de rebel·lia es considera que va ser l'obra teatral de John Osborne, *Look back in anger*, contra el conformisme, els prejudicis i els costums tradicionals anglesos, el punt d'arribada és ara, no podia ser d'altra manera, Pinter mateix, perquè manté intacta una escriptura sòlida i una actitud rebel i crítica contra el conservadorisme. Valgui aquest exemple: no es va amagar de dir, en ocasió de la guerra de l'Iraq, que Bush és un monstre descontrolat i Blair un imbècil balbotejant, de manera que poca gràcia els haurà fet als al·ludits la decisió de l'Acadèmia sueca. I encara més: sota el títol de "God bless America", va publicar, quan Londres s'inundava de manifestants contra la gue-

rra de l'Iraq, un bell i terrible poema: *"...The riders have whips which cut./ Your head rolls on to the sand/Your head is a pool in the dirt/ Your heat is a stain in the dust/ Your eyes have gone out and your nose/sniffs only the pong of the dead..."*, la qual cosa va motivar que fins i tot els laboristes seguidors de Blair posessin el crit en el cel i demanessin el seu cap.

Teatre de la inseguretat

Un cap ben moblat, el del dramaturg Harold Pinter, que ha arribat a la depuració total del llenguatge, tant a través de les paraules-diàlegs, com les situacions que crea en el seu teatre, situacions sorprenents, perquè moltes vegades apareixen com a quotidianes malgrat la crisi que reflecteixen els personatges que les viuen.

El seu teatre no explica mai la personalitat dels éssers humans que crea i

Harold Pinter.





El sirviente.

converteix en personatges, es limita a mostrar-los en un temps concret, el temps cronològic que dura la peça teatral, vessant sobre ells accions i diàlegs d'aparent futilitat col·loquial. Podria dir-se que és el descobridor del teatre de verisme més que el continuador del teatre de la realitat, tot i que el realisme és l'explicació del seu teatre, perquè en Pinter els personatges diuen sempre les paraules justes, no les paraules que voldria que diguessin l'autor, d'aquí que, en el seu teatre, no hi ha personatges artificials creats per a contar antecedents argumentals o per a arrodonir la intriga escènica o per a completar accions o psicologies; no hi ha tampoc diàlegs-pretext construïts amb valor utilitari, per aclarir allò que ha quedat confús en el transcurs de l'acció. Les seves obres converteixen l'espectador en una mena de voyeur d'una situació determinada conduïda de vegades mitjançant la lògica de la banalitat. És el seu un exclusiu teatre de la inseguretat, perquè mai se sap

d'on vénen els personatges ni quina serà la seva continuïtat més enllà del drama que viuen. I a notar també que, en Pinter, els silencis funcionen tant o més que les paraules, de manera que les seves peces són també la suma de les coses que no s'han dit en escena.

Tres films

Però bé, es tracta de parlar del Harold Pinter cineasta, autor de guions cinematogràfics convertits en obres mestres de la mà de l'amic que va ser el director nord-americà Joseph Losey, exiliat a Anglaterra fugint de la "caça de bruixes" del senador McCarthy. Tres obres des-



Accident.

taquen en la filmografia d'un i l'altre: *The Servant*, (1963), amb guió extret d'una novel·la de Robin Maugham i en què se'l pot veure, a Pinter, en un curt paper. També *Accident*, (1966) amb guió basat en la novel·la de Nicholas Mosley. I finalment, *The Go Between* (*El Misatger*) (1969), amb guió sobre una novel·la de L.P. Hartley. Les tres són obres sobre la dominació de l'home per l'home, sobre els privilegis de classe i sobre l'abús de poder.

La força de la paraula en Harold Pinter té especial rellevància en el cas de *The Servant* en què les frases més normals adquireixen significants amenaçants, contribuint així a desenvolupar el lent i implacable clima d'opressió que provocarà la inversió de papers per la qual el criat passarà a ser l'amo. A *Accident* els diàlegs de Pinter tenen una increïble densitat al servei de la història d'un professor universitari enamorat d'una jove aristocrata, i en *The Go Between*, són el silenci de l'infant obligat a portar els misatges entre el senyor i la seva amant els que estableixen la força del drama. En els tres films, el denominador comú és la dominació d'uns personatges sobre els altres, les relacions de classe i la crítica al conservadorisme britànic.

Atrevir-se amb Proust

Però no s'atura aquí la relació de Harold Pinter amb el Cinema. També és el guionista d'una pel·lícula de gran èxit: *The French Lieutenant's Woman* (*La mu-*

ller del tinent francès) (1980), de Karel Reisz, un dels fundadors, junt amb els també directors Tony Richardson i Lindsay Anderson, de l'anomenat *free-cinema* britànic que, en els inicis de la dècada dels anys seixanta, va revolucionar el cinema britànic. Un moviment, aquest, en el qual des del primer moment està lligat Pinter, a través de Cliver Donner, pel qual escriurà el guió de *The Caretaker* (1963), o a través del citat Losey, amb qui també treballarà per enllestir un ambiciós projecte: passar al cinema la novel·la de Marcel Proust *A la recerca del temps perdut* (1972), un film que mai no serà rodat, tot i que finalment es publicà el guió de Pinter sota el títol de *The Proust Screenplay*.

I no acaba aquí el seu treball com guionista. Adapta l'any 1974 la novel·la de Scott Fitzgerald, *The last tycoon*, traduïda aquí per *El darrer magnat*, dirigida per Elia Kazan. És llarga la llista dels seus treballs cinematogràfics, amb els directors Michael Anderson, amb William Friedkin, amb Peter Hall, amb Volker Schlöndorff, amb Paul Schrader... de manera que de Harold Pinter no es pot dir que sigui només un dramaturg, és un escriptor de la paraula dita i d'aquelles que no es diuen, però que apareixen en les pauses d'escena o en els silencis que omplen de significació els primers plans de rostres.

La denúncia

D'altra banda, el nou premi Nobel, inicialment format com actor de teatre

i amb breus incursions també com actor en el cinema (se'l pot veure a *Accident*, tal com ja he dit i a *The Caretaker*, també a la recent *El Sastre de Panamà* (2001), o en *Catastrophe* (2000), de David Mamet, per exemple), ha dirigit per a la televisió britànica diversos documentals o ha intervingut en altres, com en la sèrie de Richard Lester *Hollywood UK* (1993).

Pinter, allà pels anys 80 va viatjar a Turquia. S'entrevistà amb estudiants de moviments clandestins opositors al règim. Fruit dels seus aplecs va ser una breu peça teatral *One for the road* (traduïda com a *La darrera copa*) (1984), en la qual denuncia, amb una admirable economia de paraules i de situacions, la pràctica de la tortura. Cap com aquesta peça teatral per entendre la síntesi expressiva que practica Pinter, la manca d'interessat moralisme, l'absència de missatges a transmetre, el rebuig a la veritat absoluta. Serà suficient reproduir un dels seus diàlegs, basats en allò que és versemblant en si mateix i que aparentment no atén a la presència de l'espectador, i en què les pauses són els silencis i les paraules són les justes per a expressar l'atmosfera d'horror. És un bocí de la conversa entre el torturador i el torturat:

—Nicholas: Aixeca't. (*Víctor es posarà dret*). Seu. (*Víctor s'asseu*). Moltes gràcies. (*Pausa*). Digue'm alguna cosa. (*Silenci*). Quina dona més maca que tens. Ets un home afortunat. Digue'm... que sigui la darrera copa, crec. (*Se serveix whisky*). Tu em respectes, no és veritat? (*Dret davant Víctor, se'l mira. Víctor alça la vista*). L'encertaria si ho suposava?


—Víctor: (*en veu baixa*). No et conec.

—Nicholas: Però em respectes.

—Víctor: No et conec.

—Nicholas: Estàs dient que no em respectes?

—Una violència continguda, una lenta destrucció psicològica, una tensió, una solitud i una incomunicació, sempre servides sense parany.

És l'obra de Harold Pinter. 



El sirviente.

(1) Els genets tenen lacerants flagells/ El teu cap roda en la sorra/ El teu cap és un bassiol en terra/ El teu cap és una taca a la pols/ Els teus ulls s'han esborrat i el teu nas ensuma només la pudor dels morts..."

Francesc M. Rotger

Venècia és un dels escenaris més bells que puguin imaginar-se. És un tòpic, però és veritat. No pot ser casualitat que aquesta ciutat, una mica fantasmagòrica, això sí, sigui, al mateix temps, seu d'un dels festivals de cinema més destacats i dipositària d'una tradició teatral notabilíssima, de la qual basta citar el nom de Carlo Goldoni, autor de comèdies com *Arlequí, servidor de dos amos* o *L'hostalera*. No pot ser casualitat, tampoc, que William Shakespeare ambientés a la ciutat de Sant Marc dues de la seves peces més conegudes, *Otelo* i aquella que es titula, precisament, *El mercader de Venècia* i que no fa gaire ha arribat a les nostres pantalles, en una acurada versió cinematogràfica realitzada per Michael Radford (director d'*El carter i Pablo Neruda*) i protagonitzada per Al Pacino i Jeremy Irons. Curiosament, tot i la vampirització constant que el cinema ha fet de l'obra de Sir William, no és aquest un del seus textos més por-

tats a la pantalla. Almenys, només he trobat tres precedents: una adaptació francesa de Pierre Ballon (1953), una altra per a la televisió realitzada per Jack Gold (1980) i una tercera de ben curiosa, *El mercader de Venècia mao-rí*, parlada en la llengua autòctona neozelandesa i dirigida per Don Selwyn fa només tres anys.

És evident que l'aspecte més controvertit d'*El mercader* es troba en el presumpte antisemitisme de Shakespeare, atès que el personatge suposadament dolent, Shylock, el prestador, avar, venjatiu, és un jueu. Com del seu contemporani Cervantes es pot assegurar el mateix, només pegant una ullada al seu *Diálogo de los perros* (representat, per cert, al Castell de Bellver aquest estiu, dins l'espectacle *Exemplaridades cervantinas*). La pel·lícula de Radford, des de la seva introducció, ens situa a una Europa de finals del segle XVI dins la qual, en general, els jueus eren objecte de segregació sistemàtica per la majoria cristiana, amb prohibició d'exercir determinats oficis i obligació d'i-

dentificar-se amb un signe exterior distintiu, com ara un capell vermell; d'Espanya ja havien estat expulsats un segle abans, mentre que a Palma el seu call fou assaltat el 1391 i aquells assenyalats com els seus descendents, encara que convertits al cristianisme, marginats també gairebé fins als nostres dies. Per comparació, l'autor britànic no sembla tan antisemita. Més be el contrari: la coneguda intervenció de Shylock ("¿si ens punxeu, ¿no sagnem?"), aprofitada magistralment per Lubitsch a *To be or no to be*, sona a declaració de igualtat de drets.

No record cap posada en escena a Mallorca d'*El mercader de Venècia* dins els darrers vint anys, ni autòctona ni importada. Sí en canvi, fa un parell de temporades, el monòleg *Shylock*, de Gareth Armstrong, interpretat al Teatre del Mar per l'actor català Manel Barceló. Com a *Molt soroll per res*, també a *El mercader de Venècia* Shakespeare ens presenta, com a un dels seus personatges, un príncep d'Aragó; curiosa referència a la nostra història. ■



El Mercader de Venècia de Michael Radford

La gegantina ombra de Shylock-Al Pacino

És cosa sabuda que el Cinema anglosaxó té una especial volença a popularitzar, o almenys en tractar de posar a l'abast del gran públic, l'obra teatral de Shakespeare. Els intents d'ençà dels esforços de Lawrence Olivier, allà pels anys 50, i fins i tot molt abans, se succeeixen amb millor o pitjor fortuna (hi ha unes primeres versions de *Hamlet* en els inicis del cinema, en el mateix 1900, i també en 1907, 1910 i 1920). No cal esmentar igualment els films d'Orson Welles, de Roman Polanski, etc., dedicats en general a les tragèdies dites "històriques". Ara i després de les darreres entregues de Kenneth Branagh, amb noves versions de les peces sobre personatges reials, ens ha arribat *El Mercader de Venècia* (2004), de Michael Radford i sobretot, de l'actor Al Pacino, perquè, a la vista del seu treball interpretatiu, es pot dir sense exagerar que l'obra és pràcticament seva.

Ningú a hores d'ara s'ha posat d'acord, em refereixo als estudiosos shakespeareans, en definir què és exactament el *Mercader de Venècia*. És una comèdia? És un drama? Si s'atén la història del jueu Shylock, en efecte, és un drama. Shylock pateix molt i acaba molt malament, consumit pel fracàs i per les conseqüències de la seva cruel revenja, feliçment impedida, és clar. Però si ens fixem en la història que protagonitza la rica, màgica i misteriosa Portia, (personatge d'una insòlita llibertat essent muller del segle XVI) aleshores hem de convenir que només a través de la comèdia s'entén la tan desbaratada aventura que fa viure als seus reials pretendents.

I el fet és que en la l'obra original les dues històries, la del jueu Shylock i la de l'atraient Portia, estan entrellaçades, es combinen i és impossible prescindir-ne de cap. És cert que durant molt d'anys el teatre clàssic anglès resolva la qüestió precisament prescindint del cinquè acte de l'obra original, aquell que passa a la casa de Portia, abandonat Shylock (en l'acte precedent) a la seva trista sort, i dedicats els enamorats a solucionar el problema dels anells, penyores d'amor desconsideradament entregades al jove doctor en lleis i al seu ajudant, que com tothom sap, excepte els implicats, que no són altres que la mateixa Portia i la seva serventa.



Però aquesta solució, que accentuava els aspectes dramàtics de l'obra fins a definir-la, a més de suposar una amputació més bé tergiversadora, feia recaure tot el pes del desenllaç en el "merescut" càstig del jueu, de manera que comprometia el conjunt de la representació amb l'antisemitisme evident, sense possibilitat d'escapatòria. El *Mercader de Venècia*, d'aquesta manera entès, es convertia aleshores en un clar al·legat antisemita, malgrat els esforços de Shylock per fer-se simplement humà en el seu cèlebre monòleg, previ, per cert, al desencadenament del drama, i malgrat també, tal vegada, els esforços de l'autor, és a dir, del mateix Shakespeare, que, en el citat monòleg, hauria tractat amb comprensió el món jueu, perquè la seva intenció darrera seria la de carregar-se la usura, una pràctica mercantil a la qual s'hi dedicaven tant jueus com cristians. Segui com sigui, el fet és que fer recaure la història sobre la malignitat i

càstig de Shylock, és convertir-la en un drama en perjudici de la singular comèdia amorosa que ben cert també és.

I just això, decantar-la cap el drama, sembla que voluntàriament o involuntàriament ha fet Michael Radford, o almenys així li ha sortit, com vulgarment es diu. Radford s'ha entossudit en seguir les passes del jueu Shylock fins més enllà del singular judici en el qual d'acusador, per mor de la lliura de carn que vol extreure del cos del trist Antonio, passa a ser acusat i a més condemnat a la insofrible pena de pèrdua de bens. I, a la vegada, Radford ha deixat que la força dramàtica d'aquesta part impregnés la vessant de comèdia amorosa que indubtablement també té l'obra, de manera que el triomf final de les tres parelles d'amants apareix escassament joïós, perquè a ulls de l'espectador d'avui es recolza sobre la trista pell del jueu, tot i que sigui en càstig a la seva evident dolència.



Perquè si un segueix l'obra teatral o la versió cinematogràfica passa a passa, escena a escena, prest se n'adonà que el jueu Shylock no només és per si mateix, més ben dit, pels seus actes, el dolent de la "pel·lícula", sinó que ho és també per les característiques que li atorguen la resta de personatges, començant per la seva pròpia filla, que l'abandona, el deixa pràcticament sense un cèntim a casa, el posa a parir ("Aquesta casa és un infern?", li diu al criat poc abans de despenjar-se per la finestra responent a la crida del seu amant), i obté, a més, en el repartiment final, allò que resta dels béns del pare. Tot sense una mica de remordiment. De la seva banda, Bassanio, el responsable únic de les angoixes d'Antonio, perquè el condueix a Shylock per tal obtenir el préstec de diners, considera al jueu "una ànima abjecta?". I Lancelot, criat de Shylock, l'abandona perquè el mata de fam. I els greuges d'antisemitisme els ha pa-



tit Shylock del mateix Antonio que, en més d'una ocasió, l'ha escopit sense motiu aparent. O sigui, que Shakespeare arrodoneix amb tot quant personatge té contacte o coneix a Shylock, les seves característiques menyspreables.

Importa aquest comentari perquè és Michael Radford mateix, qui firma també el guió en el qual ha respectat punt per punt les successives opinions que els personatges donen de Shylock fins a completar la imatge de monstre. Vull dir que Radford no fa cap esforç per acostar-se al personatge amb altres ulls que no siguin els d'un Shakespeare tradicional, de primera lectura. La humanitat del personatge és un esforç i un treball que deixa que faci, i ho fa de manera admirable, l'actor Al Pacino, en una insuperable interpretació plena de

matisos, un vell Shylock, enfadat fins al cabreig, entossudit fins a l'estupidesa, astut fins a la malícia, orgullós fins a la monstruositat, però també, angoixat i humiliat, patint i rebel·lant-se, en definitiva, un ésser humà molt lluny del clíxe o del tòpic.

Si es prescindeix d'Al Pacino, aleshores aquesta versió es queda en una mena de pas de models amb ric i imaginatiu vestuari d'època, també en una ambientació històrica només correcta i amb imatges més aviat convencionals. Fora d'això, el fracàs és notable a l'hora de mostrar la part festiva de la complexa història imaginada per Shakespeare, de manera que les endevinalles de cofres i prínceps pretendents, l'ambigüitat del masculí/femení de Portia, el joc dels anells, la fantasia de la casa de Belmont, resten irremeiablement influïts per l'ombra del drama de Shylock. Radford ni tan sols canvia el ritme pausat, ni tracta de posar passió a la història dels embulls amorosos, avui poc versemblants si no van acompanyats d'un clima d'erotisme i de divertit esplai. Tampoc resulta convincent la seva aportació que fa de l'amistat, certament poc usual, entre Antonio i Bassanio, un tema d'homosexualitat suggerida.

En definitiva, poc aporta aquesta versió que no sigui l'oportunitat d'assistir al desplegament del geni d'un gran actor. ■

Ningú a hores d'ara s'ha posat d'acord, em refereixo als estudiosos shakesperians, en definir que és exactament el Mercader de Venècia. És una comèdia? És un drama? Si s'atén la història del jueu Shylock, en efecte, és un drama. Shylock pateix molt i acaba molt malament, consumit pel fracàs i per les conseqüències de la seva cruel revenja, feliçment impedita, és clar

*Tot tenia un color com a sutja,
el color del costum i el desfici
(el cinema també en blanc i negre)*

Miquel Mestre: Perfil de ca

La penúria d'aquella existència venia marcada per les misèries i privacions d'una llarga postguerra; una postguerra a la qual el temps corria lentament, molt lentament, (¿o era, potser, la nostra infància la que transcorria amb tan-

lor de cendra d'uns homes ancians i silenciosos, de gest cansat, asseguts vora la rebranca de portals rodons, a cases d'aiguavessos de penombra i portes de llenyam vell i clivellat, tan grisenc i polsegós com les pedres gastades de la carrera. (¿Què esperaven, aquells homes i aquelles dones —aquelles ombres—, asseguts en silenci ran dels portals? ¿La mort, per ventura?).

La llum era blanca; la vida era grisa; les cases, antigues i obscures; i foscs, encara, els records. Records d'un temps recent que havia estat un temps de guerra. De guerra, de rancúnies, de vilesa i de mort. Però la gent quasi mai no en parlava, o en parlava esquivament, d'aquella guerra.

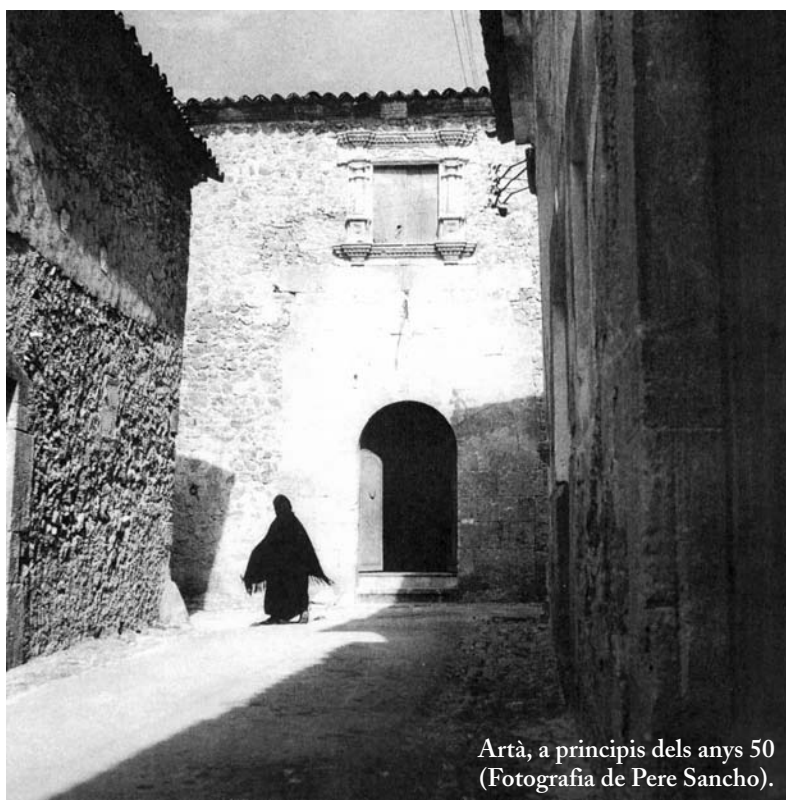
En ocasions, excepcionalment, el blanc i negre es tornava color, el color exultant dels dies de festa: bellugava, a l'aire, la policromia dels paperins, repicaven les campanes, tocava la música, sonaven també, a vegades, les xeremies i el verd de la murtra s'escampava sobre les carreres que les dones acabaven de regar i exhalaven l'olor de la terra mullada. Però n'hi havia tan pocs de dies com aquests!

El temps quasi sempre era lent i era trist; la vida era monòtona; l'escola, avorrida i rutinària. I els capvespres freds de l'hivern, quan la pluja pintava els carrers d'ocres terrosos de fang i d'aigua tèrbola de bassots, eren, rere els vidres entelats de les aules pobres, llargs, llanguids i somnolents. Com aquells —recordau?— d'Antonio Machado:

—*Una tarde parda y fría de invierno, los colegiales estudian. Monotonía de lluvia tras los cristales.*

Però, ben mirat, tot allò no era la realitat vertadera. Era tan sols una aparença, una pàl·lida ombra, un pobre reflex d'una altra realitat total i plena. La realitat vertadera, amb tota la seva plenitud, era la que apareixia davant nosaltres cada diumenge, a les cinc del capvespre, quan dins la sala fosca s'il·luminava el rectangle portentós.

Aleshores, la realitat que es desplaçava davant els nostres ulls era d'una riquesa molt superior a la que havíem deixat a l'entrada. Primer, s'apagaven els llums i era com si, per un moment, ens haguéssim quedat immersos dins el ventre d'una caverna obscura; després, es feia un silenci expectant; i, acte se-



Artà, a principis dels anys 50
(Fotografia de Pere Sancho).

Gabriel Genovart

La precarietat de la vida magnificava l'excelsitud dels somnis. I els somnis es feien presents cada diumenge, a les cinc de l'horabaixa, quan començava el cine de la tarda i gairebé tota l'al·lotia, quasi en tropell i avalot, prenia a l'assalt el galliner del *Cinema-Paradiso* d'aquell poble enclavat al bell mig d'una vall a sol ixent. Al sol ixent d'una illa mediterrània.

ta lentitud?), i la realitat que ens envoltava era quasi sempre en blanc i negre (perquè aquells anys i aquella infantesa foren un temps i una infantesa neorealistes, i el neorealisme —ja se sap— sempre és en blanc i negre).

Era aquell blanc fulgent de la pols dels carrers, ferida per la llum encega-dora dels sols de l'estiu; aquell negre de les dones endolades, instal·lades prematurament en la resignació trista d'una senectut callada, i aquella roba co-



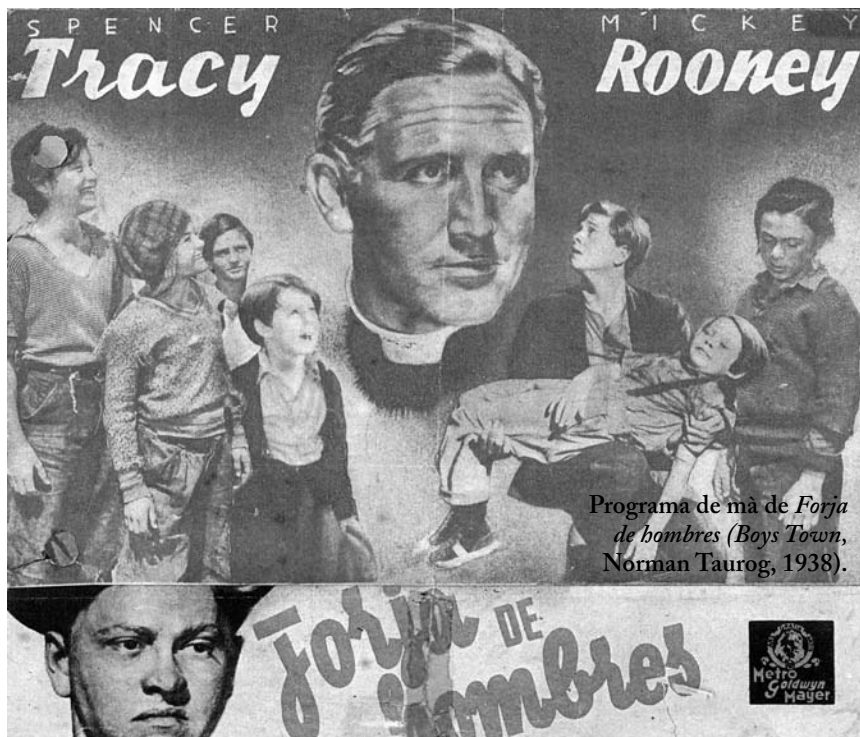
Artà, a principis dels anys 50.
Festes de Sant Antoni Abad
(Fotografia de Pere Sancho).

guit, un potent raig lluminós penetrava, talment si la fecundàs, aquella tenebra, i com si d'aquella fecundació en naixés tot l'esclat de vida que, a l'instant, omplia la pantalla blanca.

Hi havia, sí, altres mons; molts altres mons, un vast univers de mons infinitament més engrescadors que el de la grisor quotidiana que havia quedat defora. Hi havia uns altres llocs, uns altres espais, uns altres temps; espais i temps cap a on podíem viatjar com a raptats per un somni. Perquè tot era al nostre abast, allà al davant, emmirallat en el prodigi d'un rectangle encantat que venia a ser com un espill d'ensomnis i fantasies; un mirall dins el qual ens capficàvem cada diumenge de cine per descobrir-hi, a l'altra banda de la seva superfície, un país de meravelles on tota cosa imaginable, per fantàstica que fos, podia arribar a ser possible. Totes les meravelles hi tenien cabuda, dintre l'espill de la caverna màgica. L'espill que convertia la nostra mirada en l'*Ull-que-tot-ho-veu...*, com aquell que un dia, en el Temple de l'Alba, al Cim més alt de la Terra, l'agosarat Sabú, el petit lladre de Bagdad, va robar intrèpidament del mateix front de la Deessa de la Llum.

Com els nostres propis dies, aquelles tardes de cinema unes vegades eren en blanc i negre i altres, en canvi, eren en color.

Quan eren en blanc i negre, tot el que apareixia a la pantalla adquiria sovint una estranya dimensió d'intensitat, una especial atmosfera de densitat dramàtica. Era com si, desposseïdes de les seves naturals adherències cromàtiques, les coses mostrassin una veritat profunda i descarnada, una autenticitat essencial i fonda, una identitat quasi metafísica. Això valia particularment per a aquelles pel·lícules que retrataven situacions ombrives, realitats obscures, esdeveniments dolorosos, circumstàncies sòrdides i existències tan humils com ho era, llavors, la nostra. Però també les històries fantàstiques de misteri i de por solien ser en blanc i negre. Ho eren igualment les pel·lícules de guerra. I les de gàngsters, que transcorrien a ciutats llunyanes i nocturnals amb carrers banyats per la pluja i amb tuguris il·luminats per la claror làctia de les llums de neó. I ho eren generalment els drames que reflectien un món de passions i sentiments



Programa de mà de *Forja de hombres* (*Boys Town*, Norman Taurog, 1938).

adults, encara molt allunyats de la nostra sensibilitat infantil però que ens feien pressentir, amb un cert temor i desassossec, la vida embrollada i complexa que, enllà la infància, tal volta, (ai, Déu meu), ens esperava.

A vegades, aquell blanc i negre expressava a la perfecció la viva realitat de la nostra pròpia circumstància per-

La llum era blanca; la vida era grisa; les cases, antigues i obscures; i foscs, encara, els records. Records d'un temps recent que havia estat un temps de guerra. De guerra, de rancúnies, de vilesa i de mort.

Però la gent quasi mai no en parlava, o en parlava esquivament, d'aquella guerra

sonal. Era quan apareixien infants que també eren fills d'altres guerres i postguerres, d'altres temps de pobresa i depressió; uns infants que, com nosaltres, obrien els ulls innocents, la mirada interrogant i trista, sobre un món inhòspit i insegur que tampoc ells podien acabar d'entendre. ¿Per què s'havien identificat tant els al·lots del meu poble, cinc

o sis anys majors que jo, amb els nins i adolescents d'aquelles dues pel·lícules americanes, *Forja de hombres* i *La ciudad de los muchachos*, de les quals tan sovint els sentia fer comentaris admiratius? ¿Tal vegada perquè tractaven també d'infàncies maltractades per les mancances i les privacions i que, no obstant això, aconseguien sortir-ne endavant, sobreposant-se animosament a totes les adversitats circumdants?

Segurament perquè encara era massa petit (o tal volta perquè ni tan sols havia nascut), jo no les vaig veure mai, aquestes pel·lícules; només en vaig sentir parlar. Però, en canvi, els qui em comogueren vivament foren els infants deseparats de *Los ángeles perdidos*, el ni net coratjós de *Ladrón de bicicletas*, capaç de fer costat al seu pare davant tota adversitat imaginable, i aquells dos menuts atordits i desolats de *Juegos prohibidos*, incapaços de processar mentalment, a la seva curta edat, l'horror de la guerra, del sofriment i de la mort. Encara que el meu entorn personal (tot començant a sortir ja dels anys més durs de la postguerra, de la fam i dels racionaments) fos més confortable que el seu, hi descobria, en els protagonistes infantils d'aquestes pel·lícules, el vincle d'una íntima afinitat i germanor que, com en

Forja de hombres (1938).
Detall del programa de mà.



Fotograma de *Ladrón de bicicletas*
(Vittorio de Sica, 1948).

el cas de *Forja de hombres* i *La ciudad de los muchachos*, salvava les distàncies geogràfiques i les accidentals diferències culturals que ens separaven i ens englobava, tots plegats, dins una mateixa realitat col·lectiva. Eren, al capdavant, companys nostres de generació, nins que també els havia tocat ser nins en un món i unes circumstàncies difícils, a les dècades segurament més ombrives del segle XX; i, en conseqüència, venien a ser, de qualque manera, com una dimensió de la nostra pròpia infantesa. Com el nostre pro-

pi món, el seu era igualment un món en blanc i negre, en el qual totes les coses també tenien un color com a de sutja: el color del defalliment i de la rutina... I, com ells, nosaltres també havíem nascut sobre les ruïnes d'una guerra; unes ruïnes que, si bé no eren de caràcter físic (encara que alguna n'havia quedat), sí que ho eren en canvi de caràcter anímic i de caràcter moral.

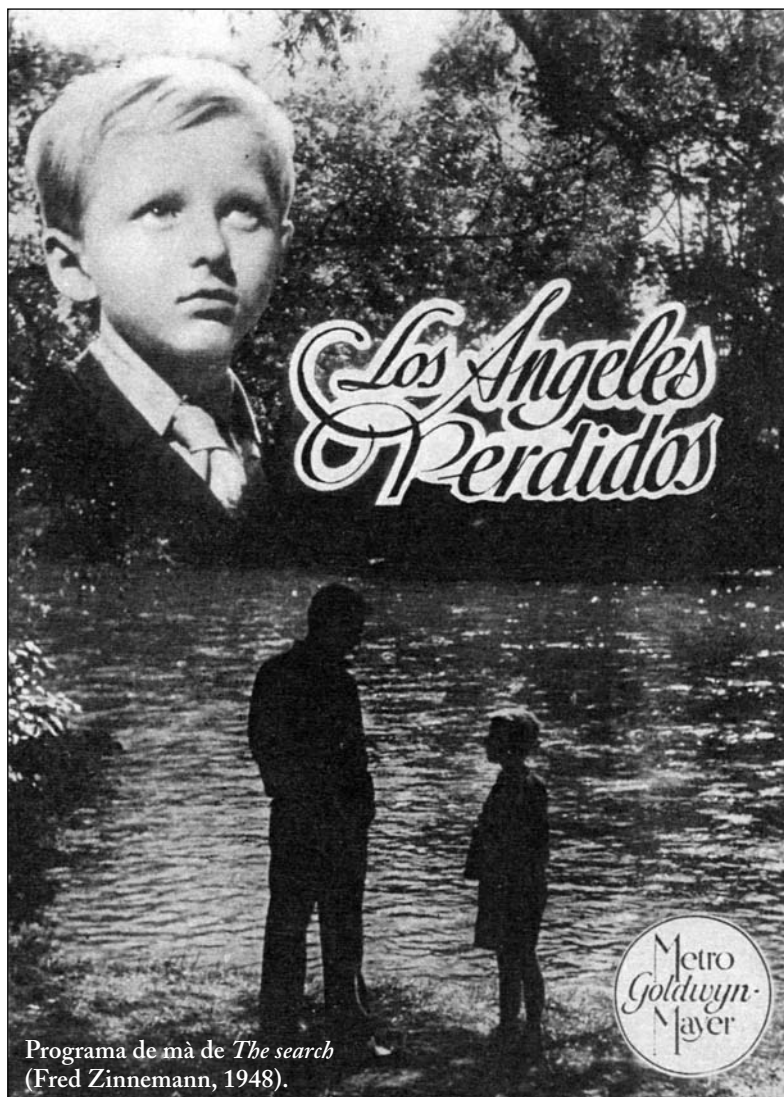
Tot i això, el blanc i negre podia ser igualment, en moltes ocasions, el color argentat de les rialles d'una felicitat esclatant i sorollosa (els germans Marx, Laurel i Hardy, els curts de Charlot...); o el color de comèdies amables i divertides (com, per exemple, les pel·lícules de Cantinflas, de Bob Hope, d'Abbot i Costello i de la mula Francis); o de mil aventures fabuloses, d'apassionants històries d'intriga, espionatge i suspens, de l'Oest llunyà i salvatge, de les selves oníriques de Tarzan... i d'una infinitat de coses més. Potser sí que l'ànima profunda i la coloració vertadera de les coses —de moltes coses— fos sovint, *realment*, en blanc i negre. Encara que Rafael Alberti, en el inici del cinematògraf, hagués escrit "*hoy he visto, en el cine, la mar que no es la mar*", o que Maximus Gorki, després d'haver contemplat per primera vegada una sessió de "fotografies animades", hagués experimentat la sensació d'haver entrat en "un regne d'om-

bres" (i, per explicar l'estranyesa que li produïa aquell món mut i sense color, hagués dit que "tot era, allà dintre, d'un gris monòton" i que "allò no era la vida, només n'era l'ombra: una mena d'espectre"), aquell blanc i negre de tants i de tants bells dies de cine, per molt respectables que fossin les opinions d'Alberti i de Gorki, no era, en veritat, el de les ombres de les coses, sinó que era les

Tal vegada, per a molts de nosaltres, els integrants d'aquelles generacions de postguerra, la tasca de viure ha pogut consistir en cercar, entre les ombres exteriors, la bella veritat d'aquells somnis d'infància. La bella veritat ideal de les mil i una tardes de somnis de cine. Els somnis de cine de tants de diumenges de glòria

coses mateixes, el color exacte de les coses. Aquell blanc i negre de la pantalla era, intensament, la vida, una realitat palpitant i vertadera. La "grisor monòtona" i les "ombres" eren —per a mi, almenys— allò que hi havia a fora, a l'exterior de la sala de cine.

I alguns capvespres... Ah!, alguns capvespres d'aquells diumenges, potser els més esplendorosos de tots, el rectangle



de llum s'inflamava amb l'esclafit de mil colors, els mil colors del gloriós *technicolor*. "És en color, és en color...!", exclamàvem entusiasmat, tan aviat apareixia en pantalla el lleó rugent, o la muntanya dels estels de plata, o l'home del gong, o l'esfera rotant del món sobre un fons d'estrelles titil·lants, o qualsevol d'aquells altres logotips que obrien de bat a bat les portes d'accés a les regions on habiten els somnis. "És en color, és en color...!", com si aquest fet, per si mateix, constituís l'herald d'uns somnis encara indefectiblement més encisadors. El miracle del país d'Oz, un cop més, s'havia consumat.

I aquells colors tan vius, tan intensos, eren els colors-colors: els colors reals i vertaders de totes les coses.

Quan la vida és deprimida, monòtona, mediocre i grisa, l'única realitat que

paga la pena és la dels somnis. L'única realitat vertadera és la de les imatges animades (tant fa que siguin en color com si són en blanc i negre) de la paret de fons de l'estança fosca; no el que hi ha al defora. La realitat que més importa és la de la vella caverna iniciàtica dels mites i les ficcions que configuren l'etern hiperurani de la fantasia. I qui digui el contrari, s'equivoca. Emsap greu si contradic Plató: jo som amic seu, però, encara més, ho som dels somnis. I faig meves per complet aquestes paraules de Juan Miguel Lamet:

"En aquella España miserable, atroz, enlutada y triste como madre o viuda o hermana de millares de muertos, ir al cine era como soñar que se vuela, una liberación, un gozo infinito, un alivio del alma, un éxtasis, una embriaguez, un or-



Jeux interdits, René Clement, 1951)

gasmio de hora y media si yo hubiese sabido entonces lo que era un orgasmo. 'Sí, todo con exceso: ¡la luz, la vida, el mar', que cantaría Pedro Salinas. Ahí es nada poder olvidar la penumbra de los atardeceres sin luz eléctrica, el frío de las viviendas resquebrajadas, la hosquedad de los adultos, la presencia constante de mendigos, tarados, tullidos, enfermos de soledad y de lágrimas. Algún crítico arbitrario del programa de televisión ¡Qué grande es el cine!, que el tesson de José Luis Garci consiguió sacar adelante, y en el que yo colaboré con frecuencia, achacó nuestro amor al cine a chochez o pedantería. El de mis compañeros no lo sé, pero el mío es simple corazón agradecido".¹

Tal vegada, per a molts de nosaltres, els integrants d'aquelles generacions de postguerra, la tasca de viure ha pogut consistir en cercar, entre les ombres exteriors, la bella veritat d'aquells somnis d'infància. La bella veritat ideal de les mil i una tardes de somnis de cine. Els somnis de cine de tants de diumenges de glòria. 🎬

(1) LAMET, J. M. *El cine y la memoria*. Madrid: Nickel Odeón Dos S.A., 1996.



Fritz Lang dirigint.

Joan Ferrer Miserol

La meva dèria per escodrinjar tot el que me passa, tant les actuacions com les decisions, m'ha dut a estudiar d'aquelles la meua llibertat d'actuació i de decisió. La conclusió a què he arribat des de ja fa bastant de temps és que aquell lliure arbitri que ens volien fer creure de petits no era altra cosa que una necessitat per imposar-nos un sentit de culpabilitat individual. La deducció que me dona la meua experiència és diametralment diferent de la que ens volien imposar; en el sentit que les nostres decisions i actuacions, en siguem o no conscients, ens vénen donades per una força de la qual gairebé mai no en podem defugir. En tot cas, si estudiem com arriben els pensaments a la nostra ment veurem com no som capaços de saber on realment neixen, i que sobre aquest naixement no en tenim gairebé cap domini, cap capacitat de resolució. Ens sentim lliures perquè les nostres decisions surten des del nostre interior, fent-nos creure que en som els veritables autors. Aquesta creença fa que el

joc de la vida ens sembli més autèntic i així puguem jugar amb més convicció; però m'és molt difícil de creure que siguem els autors per la nostra manca de domini sobre elles; estic convençut que no som autors, sols actors. Si superem aquest estadi d'ignorància podem cons-

De totes les pel·lícules de Lang, possiblement la que ens dona una imatge més fidel d'aquesta experiència és You only live once, que és la pel·lícula més brutalment àcida i més cruelment desesperançada, no sols del cinema de Fritz Lang sinó de tot el cinema clàssic americà

tatar que viuríem amb més saviesa deixant fluir la vida tal com ens ve, en lloc d'esforçant-nos per una autonomia que no està al nostre abast. De tota manera, hauríem d'afegir que fins i tot la lluita contra el destí ens vendria també donada i que per tant no és res més que

una altra manera que té el destí per jugar i que nosaltres interpretam.

Per tot el que he dit abans sempre m'ha interessat molt el cinema de Fritz Lang, perquè a tota la seva obra hi ha una lluita aferrissada, i finalment inútil, entre els personatges individuals i el destí. Aquesta lluita és inútil perquè no pot donar altre resultat que la derrota de la pretesa voluntat individual enfront del camí que recorre la totalitat; camí que habitualment anomenem destí i que és inexorable. De totes les pel·lícules de Lang, possiblement la que ens dona una imatge més fidel d'aquesta experiència és *You only live once*, que és la pel·lícula més brutalment àcida i més cruelment desesperançada, no sols del cinema de Fritz Lang sinó de tot el cinema clàssic americà. Eddie Taylor, el protagonista, en cap moment de la seva vida, malgrat la voluntat de fer-ho, pot lliurar-se de les forces externes i internes que el duen irremediablement a una vida marcada per l'estigma del crim; i conseqüentment a una mort prematura i tràgica. Quan al començament de la pel·lícula és alliberat per tercera vegada de la presó, un com-



Sólo se vive una vez.

pany ja l'adverteix que ell serà sempre de la casa i que no estarà massa temps a tornar-hi. Malgrat les seves bones intencions i les ajudes de Joan, la seva estimada dona, no pot impedir tornar a caure; encara que aquest cop sigui fins i tot encara més irònic, perquè no és ell l'autor real del crim pel qual és primerament empresonat i després condemnat a la cadira elèctrica, només un fals culpable. Hem de convenir que en el fons, tots, absolutament tots sense excepció, no som més que falsos culpables, perquè els actors, que és el que nosaltres realment som, no poden responsabilitzar-se de les accions dels personatges que interpreten.

És molt significatiu que, davant la desesperança de no poder evitar ésser ajusticiat, Eddie decideixi escapar-se, i estant a punt de sortir, escudant-se a punta de pistola amb el metge de la presó, en aquell precís moment arriba l'indult per haver aparegut el vertader assassí. Per molt que li diuen que està indultat i per tant lliure, ja no pot re-
fiar-se de ningú i mata el capellà del centre penitenciari per aconseguir una llibertat que ja tenia concedida. Aquest

fet sembla dir-nos que no pot seguir la voluntat individual i que ha d'interpretar la còsmica. És com si la voluntat fos necessàriament sols una i que la individual, d'existir, sols podria assolir-se en un món individual; però que en un món com el nostre, de molts, s'ha de seguir

*És innegable que deixar-se
fluir és una actitud més
acomodada a la realitat,
molt més sàvia; però veient
la pel·lícula se percep que
oposar-se al destí, malgrat
pugui ésser més insensat,
fa que la vida pugui ésser
més excelsa*

inexorablement la còsmica. És eloqüent que abans que ell i la seva dona Joan siguin abatuts, neixi el seu fill, que, significativament, queda ben explicat que no té nom i que li diuen bebè. Significatiu, perquè bebè, simbòlicament, és una denominació social, no indivi-

dual, i així queda batejat amb un nom que el fa fill de tota la societat. El fons de la pel·lícula és que el destí individual sols és assequible quan coincideix amb el social; en conseqüència, les persones que tenen la sort de creure que han assolit la seva voluntat individual, haurien d'estar eternament agraïdes a l'univers. Agraïdes més per la creença que per la realitat, perquè s'obtingui el que s'obtingui serà sempre el que ens senyali el destí còsmic.

Allò més àcid i cruel de la pel·lícula és el final; en el qual, ja tots dos ferits de mort, ell li dóna a ella les gràcies per haver-lo estimat, i, un segon abans de morir, ella li diu que ho tornaria a fer encantada, indicant que està més poc alienada que ell perquè accepta el destí tal com és. És innegable que deixar-se fluir és una actitud més acomodada a la realitat, molt més sàvia; però veient la pel·lícula se percep que oposar-se al destí, malgrat pugui ésser més insensat, fa que la vida pugui ésser més excelsa. I no hem d'oblidar que l'art no és la disciplina per expressar la saviesa sinó allò sublim. ■■■



Obaba.

Marti Martorell

Obaba

Obaba és la translació cinematogràfica de l'obra *Obabakoak* de l'escriptor en llengua basca Bernardo Atxaga, dirigida per Montxo Armendáriz. No he llegit el recull de contes, però sí que he de reconèixer que la pel·lícula em va captivar per dos motius: el primer és que es tracta d'una obra d'«atmosfera», és a dir, sap transmetre que al poble que dona nom a la pel·lícula la gent funciona d'una manera molt diferent a la resta del món i la cerca d'una versemblança amb el món real esdevé, així, un exercici inútil; el segon és que sap conjugar prou bé l'aspecte coral de la pel·lícula amb els petits detalls, una tasca sempre difícil en produccions d'aquest estil.

Història que fluctua entre el món actual i un altre de perdut ja fa gairebé quaranta anys, les històries van i vénen amb fluïdesa i sense que se'n noti la bastida, amb una intriga finalment no resolta—sobre quina influència real exerceixen els llangardaixos en la vida dels habitants del poble, en què és tasca de l'espectador decidir-ho.

Obaba no està a l'alçada de *Silencio roto* o, especialment, *Secretos del corazón*, però deixa un bon gust de boca i fa que es vulgui revisar-la per captar-ne multitud de detalls gens superflus que

en un primer visionat poden passar desapercebuts.

El método

Polèmiques a part entre l'autor de l'obra teatral en què es basa la pel·lícula, Jordi Galcerán, i els productors i director, la veritat és que *El método* és una adaptació fallida d'un text teatral que mostra amb molta més ferocitat el món laboral de les grans multinacionals.

Per quin motiu? Si l'obra de teatre desplegava un repertori molt estès d'humor—n'hi de fàcil; groller; sexista; subtil; polític o negre—, per acabar amb un final esfereïdor que deixava l'espectador pensatiu i aclaparat; la pel·lícula, des d'un bon començament, manté un to agressiu i combatiu que fa que el final no sigui tan atúidor, perquè l'espectador ja ha estat avisat prou vegades sobre quin camí prendrà la història i l'impacte, per tant, és molt més feble.

D'altra banda, no veig encertat que, per amagar l'origen teatral del text, s'hagi decidit tancar molt els plans i mostrar en un format panoràmic molt ample les cares dels actors des de tan a prop, la qual cosa es tradueix en una composició forçada que no aporta gaire cosa.

També el director, Marcelo Piñeyro, abusa excessivament del muntatge i, en certs moments, les escenes tan curtes marcen més que agiliten l'acció. Segurament darrere hi ha la intenció de dissimular la teatralitat del text original, com ja he comentat, però en alguns casos s'hauria agraït bastant l'ús del pla seqüència per resoldre algunes escenes que recorden més aviat un videoclip.

El método és també una mostra clara del que passa quan una pel·lícula és rodada amb càmera digital i l'inflat a suport filmic es fa malament: colors alterats d'escena a escena, fins al punt que, en certs moments, el color de la pell dels protagonistes era esmoreït. Mentre als cinemes no hi hagi projectors digitals (ni un en cap sala de cinema de les Balears), les pel·lícules haurien de rodar-se en cel·luloide i així els espectadors hi sortirien guanyant.

Holy Lola (La pequeña Lola)

En poques paraules, un Tavernier menor, tot i que no deixa de ser una proposta de «cinema social» interessant. Però la veritat és que *Holy Lola* pateix un inconvenient: l'estrena un any abans de la fabulosa *Casa de los babys*,



La pequeña Lola.

de John Sayles, pel·lícula que conta les esperances i frustracions d'un grup de dones nord-americanes riques que viatgen a Mèxic per adoptar un infant, és a dir, si fa no fa, la mateixa idea que desenvolupa Tavernier, en el marc de Cambodja.

No obstant això, en la pel·lícula francesa es fa massa incidència en la trama burocràtica, la qual cosa provoca un efecte redundant que no li escau gens, perquè des del començament el director deixa clar que el principal factor que provoca la desesperança dels futurs pares adoptius és el temps que ha de passar fins tenir la infinitud de papers legals aclarits. Per contra, *Casa de los babys* explora més en les relacions que s'estableixen entre les futures mares, a estones ben amicals i d'altres tenyides d'odi, i que proporciona una visió més enriquidora del que suposa passar per aquest procés.

On sí que se'n surt bé Tavernier és a l'hora de mostrar les vicissituds que han de sortejar encara els cambodjans a causa de les conseqüències d'una guerra que, encara que hagin passat trenta anys des que va acabar, ha deixat un país ple de mines, corrupció política no dissimulada com la que patim aquí, infants abandonats..., una crònica social, així, necessària i ben plantejada.

Wallace and Gromit: Curse of the Were-Rabbit (Wallace & Gromit. La maledicció de les verdures)

Wallace and Gromit constitueix el segon llargmetratge de la productora britànica Aardman Animations, de la mà de la totpoderosa DreamWorks Animation, cinc anys després de l'estrena de la intel·ligent *Chicken Run* (*Evasió a la granja*). Ara, però, han decidit recórrer els dos antics personatges que varen protagonitzar els migmetratges que han fet famosos els artífexs de la companyia, Nick Park i Peter Lord: l'innocent Wallace i el silenciós però molt perspicaç Gromit.

Si es pot dir que *Chicken Run* és una pel·lícula rodona, *Wallace and Gromit*, per contra, presenta algunes arestes que l'allunyen del mateix adjectiu. En part, la causa d'aquest fet és perquè segurament els personatges protagonistes serveixen per a aventures més curtes, però no aguanten gaire una història més llarga, ja que es repeteixen amb freqüència situacions i gags humorístics semblants, la qual cosa es tradueix en una manca de frescor i desimboltura.

Novull que se m'entengui malament: *Chicken Run* va deixar el llistó molt alt

i la pel·lícula següent ho tenia molt difícil per arribar-hi, fet que no es pot negar, però no per aquest motiu *Wallace and Gromit* no deixa de ser una pel·lícula molt recomanable.

An Unfinished Life (Una vida por delante)

Crec que la definició que precisa millor el director suec Lasse Hallström és que representa actualment la figura dels directors europeus que a partir dels anys vint s'establiren als Estats Units? com podien ser Douglas Sirk o Mauritz Stiller— i que, tot i la demostració que varen saber adaptar-se a la indústria nord-americana, no deixaren de banda la tasca desenvolupada al país d'origen per incorporar-ne els millors punts a la nova etapa. No és d'estranyar, doncs, que en la filmografia de Hallström hi figurin dues pel·lícules tan captivants com *What's Eating Gilbert Grape* (*¿A quién ama Gilbert Grape?*, 1993) i *The Cider House Rules* (*Les normes de la casa de la sidra*, 1999).

I què és el que defineix el cinema d'aquest director? Ho resumiria en una paraula: equilibri, és a dir, harmonia entre la tradició i el cinema d'avui dia. Lasse Hallström recull l'esperit del millor cinema clàssic i l'actualitza, però d'una manera que no fa olor de cosa estantissa. Acadèmicament les pel·lícules són perfectes, però en cap moment inanimades, sense vida, l'errada en què sovint cauen les obres que segueixen les pautes del cinema més formal, com solen ser les dirigides per James Ivory, possem per cas.

An Unfinished Life segueix d'aquesta manera el camí de la ja esmentada *The Cider House Rules* o *The Shipping News* (*Atando cabos*), una pel·lícula que, malgrat que compta amb un repartiment d'actors famosos, deixa de banda el *glamour*—sobretot pel paper que hi fa Robert Redford, que no amaga l'edat que té i que surt brut i amb barba— per contar una història de persones que han de aclarir encara alguns assumptes que fa massa temps que arrossegueu. En altres paraules: una història de les de sempre ben servida. 🍷



Casablanca.

Pere A. Pons Tortella

Es una certesa irreductible que tenc des de fa molts anys: si en Víctor Laszlo no hagués cantat la *Marsellesa* al Rick's Cafe de Casablanca, els nazis haurien acabat guanyant la Segona Guerra Mundial. Tampoc no és que pensi que aquesta escena, possiblement la més emblemàtica de la història del cine, com a mínim una de les més emocionants i sense cap dubte ni un la més exaltant, la més capaç d'encendre en els espectadors la metxa sempre molt bandada de l'idealisme, contribuís a desvetllar prou consciències nord-americanes fins al punt d'aconseguir que els Estats Units abandonessin, obligats per l'actitud fictícia però exemplaritzant de Henreid, Bogart i companyia, la seva neutralitat i es decidissin a entrar en guerra (per això ja hi va haver Pearl Harbour). És més aviat que —i això ara hauria de sonar molt ingenu, prou com perquè s'hi puguin encabir una bona dosi de fe i una altra bona dosi d'entusias-

me— resulta difícil de creure que, una idea i una actitud (la idea de la dignitat impol·luta, l'actitud de l'insubmissió valerosa i indomable) que han estat tan perfectament expressades en art, després a la vida puguin ser derrotades i anul·lades com si res; com si, per dir-ho d'alguna manera, no es notessin la força i el prestigi que l'art els ha conferit.

És clar que, en aquest punt, algú em podria retreure que l'art també s'ha encarregat abastament d'expressar amb genialitat convincent les ideologies més nefastes i les actituds més criminals, edulcorant-les o no, sublimant-les o no, i el que aquestes ideologies o actituds comportaven o comporten, el terror i la misèria, l'horror indiscriminat, la maldat minuciosa i el desastre pròdig i global. Fins i tot, i sense anar més lluny, se'm podria recordar o retreure que els nazis mateixos, amb les filmacions documentals de Leni Riefensthal, sobretot amb *El triomf de la voluntat*, justament va ser això el que feren: expressar artísticament el seu ideari, el seu projec-

te i la seva mitologia, amb un geni que encara avui no es pot sinó considerar com a irrefutable, com a inqüestionable, a moments fins i tot com a absolutament persuasiu, tant com només són persuasiu el mal quan es revesteix de sublim i la cara espantosa del terror quan es cobreix amb la màscara d'or bellíssim d'immortals glòries futures.

Tanmateix, hi ha un element fonamental que, en les seves respectives funcions d'instruments ideològics, distingeix *Casablanca* de *El triomf de la voluntat*; un element que, a la fi, resulta decisiu per aconseguir que "la història d'amor en geografia exòtica i turbulenta" acabi sent propagandísticament més eficaç que no el documental enaltidor i mitologitzant sobre el congrés del partit nazi a Nuremberg. Aquest element diferenciador és el caràcter de documental estrictament propagandístic de *El triomf de la voluntat*, totalment oposat a la ficció sentimental que en primera (i també en darrera) instància és *Casablanca*. Perquè, si bé és cert que



la trama sentimental de la pel·lícula es desenvolupa en un context absolutament polititzat, també ho és que, a la fi, la política només en determina la resolució, d'aquesta trama, i que, en tota la resta, és només el marc en el qual els personatges es defineixen i es recreen psicològicament i moralment. No ideologies, sinó sang i febleses, grandeses i emocionals tribulacions: això és el que, per damunt de tot, dona *Casablanca*.

Precisament, és la preponderància d'aquest element humà, humaníssim, el que fa possible que, en irrompre el caràcter purament propagandístic en la trama (sobretot, en dos moments: el final del film i l'escena de la Marsellesa), aquest sigui d'una eficàcia total. Com que no és simplement una maniobra ideològica, sinó també i sobretot una acció humana, als espectadors els resulta molt més fàcilment compartible, se'ls presenta com a infinitament més veraç. Sobre tot, hi ha un moment, en la famosa escena de la Marsellesa, en què tot es desborda, en què la propaganda esdevé una

èpica del sentiment i en què l'espectador comença, per dir-ho amb pudor, a notar-se el cor fonent-se-li rere els ulls. És el moment en què, per tercera vegada d'ençà que ha començat l'escena, hi apareix el rostre d'Ingrid Bergman.

Recordem l'escena. La primera vegada que veiem el rostre d'Ilsa en pantalla és quan Laszlo va cap a l'orquestra del local per ordenar als músics que toquin l'himne francès —reconvertit en emblema de la llibertat— a fi de fer callar els oficials alemanys que estan cantant eufòries nazis. Aleshores, a ella se la veu asseguda i girant el cap per seguir amb la vista les passes decidides i valentes de l'home a qui potser ja no estima i potser abandonarà. La segona vegada que la veiem, la Marsellesa ja està sonant sota la batuta enèrgica i digníssima de l'home a qui ella no voldria de cap de les maneres fer mal. Aleshores, a Ilsa se la veu (de més a prop) panteixant acceleradament, molt espantada, però emocionada sobretot. Finalment, la tercera vegada que hi apareix, Ingrid

"Ilsa" Bergman omple tota la pantalla amb el seu rostre bell i brillant (els adjectius són tòpics, però inevitables). Els nazis ja han callat, batuts per la veu de Victor Laszlo, a la qual s'hi han afegit les veus de molts altres clients del local: canten tots plegats, Laszlo va movent els braços, té el puny estret i va marcant el ritme amb la dignitat de qui no capitularà mai... I és aleshores quan s'esdevé el miracle en la cara d'Ilsa: aquest miracle és el gest minúscul amb què obre la boca, fins aleshores closa i continguda, l'obre només un dit, els llavis se li separen igual com neixen els ocells, amb discreció i meravella, i aleshores l'espectador sap que Victor Laszlo assolirà tot el que es proposi, escapar-se a Lisboa i guanyar als nazis i restaurar la llibertat al món: tot el que es proposi.

És una certesa irreductible que s'imposa naturalment a l'espectador, perquè (qui en té cap dubte?) cap causa que es mereixi la bellesa bocabadada d'Ingrid Bergman podrà ser mai derrotada. 🎬

La recuperació de Mr. Burton

Sebastià Sansó Vanrell

Pareix esser que en Tim ha tornat i ho fa amb força i mala llet, així com ens agrada. I ja passàvem pena, i què voleu que vos digui!, perquè feia anys que el seu talent es diluïa enmig dels encàrrecs, i perquè un regust de facilitat consumia *Mars Attacks!!* (1996) i sobretot *El planeta dels simis* (2001), una revisió que no encaixava ni passava pel sedàs de cap mínim coneixedor del passat del director, que es reconegui satisfet de ser-ho, clar està.

Però n'ha sabut, com els bons. I les insinuacions cap el passat, el seu propi (moltes i de molt bones) que s'entreveïen a *Big fish* (2003), s'han acabat per confirmar amb *Charlie i la Fàbrica de Xocolata* (2005), fàbula de Roald Dahl, administrada amb ritme magistral per aquell jovenet gòtic (ara ja no tant) que començà dibuixant canets inofensius i llops afectuosos per a la Disney.

L'any 1971, l'aleshores mig famós (per la seva cara el recordareu a *The woman in red* (1984)) Gene Wilder va interpretar el fabricant a *Un mundo de fantasía*, primera interpretació del conte de Dahl, i que fou injustament maltractada pel públic i part de la crítica. Fou dirigida per Mel Stuart, un habitual dels documentals i les sèries televisives. Ni més ni manco que quatre anys després, l'Editorial Alfaguara publicava a l'Estat espanyol la novel·la infantil de l'escriptor gal·lès, que tot d'una comptà amb l'acceptació del públic infantil a qui anava adreçada (això ho pos en dubte i per tant ho deixarem en la teoria) pel seu ritme sempre ràpid i regular, que la fan comparable, per exemple, a *Alicia al país de les meravelles* de Lewis Carroll, sense anar massa més lluny.

Com a les dues pel·lícules, la narració ens endinsava a la fàbrica xocolatera del senyor Willy Wonka, personalitat excèntrica i delirant, que, després d'anys de solitud i aïllament voluntari, creu oportú convidar (al final se sap per què) cinc al·lots entre totes les ciutats del món, per mitjà d'un tiquet daurat a l'interior de cinc paquets de xocolata. Cadascun d'ells representa un estereotip, que els du a ser literalment eliminats (o, si més no, molt perjudicats), en una espècie de condemna dels pecats infantils: la gola, el caprici o l'obsessió per la perfecció. De

la mà de Wonka, aniran recorrent les distintes dependències fantàstiques del recinte, cada un més sorprenent, més inquietant o fins i tot irritant, i provant els seus distints "avenços" tecnològics, tals com caramels eterns, xiclets que mai perden el sabor.

O un teletransportador d'objectes, una mica defectuós, que per cert a la versió de Burton, conté un excel·lent homenatge a 2001, una *Odisea en el espació*, en què la taula-tòtem adorada pels simis de la versió de Kubrick, es substituïda per una deliciosa taula xocolatada.

I és que la inspiració queda intacta amb el retorn com a protagonista del sempre estrany (per dir-ho de qualche manera), però sempre a l'alçada, Johnny Depp. Ell és qui dóna l'essència més histriònica i alhora inquietant a tota la cinta. Per a ell sembla ser feta a

mida, una direcció artística, que, com ens té acostumat Burton, deixa estorats visualment i imaginativament i que fa justícia al món oníric inspirador de l'original. Colors i textures es mesclen bé amb una fotografia a estones densa i obscura (quan es mostren les distintes panoràmiques aèries del poble i els exteriors en general) i altres (durant l'estada a la fàbrica) en què es transforma per donar llum als dolços, que semblen eterns, tractats pels inquietants nanets Oompa Loompa.

Precisament els Oompa Loompa, encarregats del treball constant, tenen en aquesta versió un tracte molt especial. En principi, i com quedava explicat al llibre i visualitzat a la pel·lícula dels setanta, es tractava de pigmeus africans, reconvertits en pastissers i xocolaters per obra i gràcia de

Charlie i la fàbrica de xocolata.



Willy Wonka, en una de les seves expedicions internacionals. Això, avui en dia, probablement hagués donat peu a una sèrie de crítiques pel significat metafòric del tema, quant a l'exploració dels esclaus negres africans, fruit del colonialisme del segle XIX (Kipling i el seu *Llibre de la Selva*, 1894, premi Nobel per cert, en són un bon exemple). Ara, doncs, com dèiem, han quedat retocats i transformats en unes personetes híbrides, que es comuniquen per gestos, però que també (i això per mi, és el gran incentiu de la pel·lícula) poden en un no-res muntar coreografies diverses amb números musicals que n'arriben fins i tot a trastocar el gènere, que, si voleu que us sigui sincer, encara ara no he aclarit.

De fet, literàriament parlant, encara hi ha una segona part titulada *Char-*

lie i el gran ascensor de cristall, 1973, en què es narra l'odissea de la família de Charlie, els Bucket i el senyor Wonka, quan l'aparell que es dirigia a la fàbrica entra en òrbita per una errada tècnica, i, ja a l'espai, són sorpresos per multitud de personatges i situacions fantàsticament desfasades de la realitat.

També és la segona vegada que el director de Burbank (Hollywood) adapta un llibre de Roal Dahl. O és la primera? Depèn de com ho mirem. Sí, si consideram com a creació seva (almenys a l'ideari) *James y el Melocotón gigante* (1996), dirigida per Henry Selick com ho era *Pesadilla antes de Navidad*, que curiosament també tothom inconscientment atribueix a Burton.

Així, doncs, l'analogia és clara. De fet, tant Burton com Dahl en el fons, es dediquen a divertir l'adolescent que ha

quedat enmig del món, per així dir-ho, adult i la llibertat interpretativa i d'invenció de l'infantil. Tothom té (o hauria de tenir) aquesta condició receptiva, aquest interès i potencial per sorprendre, sense tractar necessàriament d'aclarir-ho per la raó o per les paraules. Simplement perquè no arriben ni a la meitat del camí proposat.

Però és que precisament d'això es tracta, d'entrar a un univers del qual no en saps massa cosa i sortir-ne amb més preguntes, cosa de la qual el cinema d'avui no en pot presumir.

En definitiva, donam novament la benvinguda (no sé si dir que a aquest món) al senyor Burton i esperant ansiosos la nova demostració que l'animació en *stop-motion* no ha mort (des d'aquí records a Ray Harryhausen), que sigui per molts anys! ■



1972-1979. Coppola assoleix el cim

El nou cine nord-americà (III)

Una vegada George Cukor va assegurar que la dècada dels anys trenta va acabar pareixent-se a Katherine Hepburn; si hagués sim de fer una comparació posterior, el viatge ens portaria directament als començaments de 1972. Coppola inaugurava en aquest any un períple que s'allargaria fins a la realització d'*Apocalypse now* (*Apocalypse now*, 1979) en què filmaria quatre obres mestres intemporals, i que li varen permetre establir-se com un dels directors clau, no tan sols del cinema nord-americà, sinó de la cinematografia mundial.

Després d'acceptar el projecte de *The Goodfather* (*El padrino*, 1972) Coppola va acabar d'escriure el guió juntament amb l'autor, l'italià Mario Puzo. La història relatava el poder, les relacions familiars, negocis de màfies, amstat, mort, revenja... que Coppola va engalzar amb una mestria impròpia d'un director de 32 anys. Un elenc d'actors comandats pel mite Marlon Brando¹ i l'incipient Al Pacino donaren vida a la família Corleone, sicilians establerts a Nova York des de principis del segle XX, amb la figura de Vito Corleone com a patriarca. El film comença amb una seqüència pròpia d'obres paradigmàtiques pel seu valor cinematogràfic² en què Coppola convergeix la ficció amb la seva realitat personal:

"Jo crec en Amèrica. Amèrica va fer la meua fortuna. He donat a la meua filla una educació americana; li vaig donar la llibertat però també li vaig ensenyar a no deshonrar la família".

No podem oblidar les arrels italianes dels Coppola que són coetànies en el temps als Corleone³ del film; i que ens porten al concepte clau de l'argument: la família, que és el motor de *The Goodfather*. Les distintes relacions entre els personatges, i els canvis que succeïxen al llarg del metratge fan avançar la història; una història plena de simbolismes, com el bateig al final del film i el paral·lelisme de la cambra mostrant els assassinats, els elements propis de Shakespeare en les relacions entre Vito i els seus descendents i la mirada de Pacino, aquesta mirada tendra i humana que es transforma en el moment en què el personatge de Michael agafa el timó

de la família, assumint el poder i la nova posició social que comporten els negocis establerts.

En definitiva, Coppola revisa el clasicisme del Hollywood dels anys trenta i quaranta, però amb unes innovacions argumentals i visuals pròpies dels canvis de la dècada dels setanta, traslladant alhora aquesta doble vessant tant pròpia del cinema negre: la imatge projectada cap a l'exterior i la real que es mostra per darrere.

Una vegada finalitzat el rodatge de *The goodfather*, i el suport obtingut tant a taquilla com a crítica, Coppola s'embarcarà en un projecte més pròxim a la seva concepció cinematogràfica. Gene Hackman va protagonitzar *The conversation* (*La conversación*, 1974), un film que homenatjava un dels clàssics de Michelangelo Antonioni com és *Blow-up* (*Blow-up*, 1966), fent una simbòlica transposició de l'art de la fotografia cap als avanços tècnics informàtics, i que també guardava certs paral·lelismes amb un títol menor de la filmografia de Sidney Lumet que va dirigir al 1973 i titulat *The offence* (*La ofensa*, 1973).

El protagonista de *The conversation* és Harry Caul, un home solitari que sobreviu al món exterior a través de la seva cuirassa d'individualisme tan projectat al cinema coppolià a films com *You're a big boy*, (*Ya eres un gran chico*, 1966), *Rumble fish* (*La ley de la calle*, 1983) o el Gary Oldman de *Bram Stoker's Dracula* (*Dràcula*, de *Bram Stoker*, 1992).

A més de la seva rellevància cinematogràfica—en elements com el llarg zoom i el picat a la seqüència d'obertura, les lentes transicions temporals, el subjectivisme que projecta Coppola als espectadors a través del protagonista—el film va jugar un paper simultani en relació a la contemporaneïtat de l'època al mostrar unes escoltes il·legals que varen arribar a concretar-se en realitat un any més tard en un dels escàndols més compromesos del govern dels EUA, com va ser el cas Watergate.

The conversation s'erigeix dins la filmografia de Coppola com una petita i personal obra que evoca aspectes relacionats amb la seva educació cinematogràfica⁴ i que posa de manifest una precisa posada en escena, seriosa i austera que entronca a la perfecció amb l'argument del film. Després d'allunyar-

se de l'èxit obtingut amb *The goodfather* durant un parell d'anys, el 1974 estrenarà una continuació—pràcticament inevitable degut al seu èxit—de la saga dels Corleone, que el pujaria encara més a l'Olimp dels directors llegendaris de Hollywood, i per extensió de la història.

The goodfather II (*El padrino II*, 1974) continua la línia de tragèdia, de grandiositat, de llaços familiars però acompanyats d'un canvi clau en el relat temporal. Assistim a cinc *flash-backs* que evocuen l'origen de Vito Corleone i de com arriba a aconseguir formar aquest imperi; paral·lelament, Coppola ens mostra els esdeveniments presents de la mà de Michael Corleone, que ja es troba al davant del negoci familiar, en un traspàs de papers que el director mostra amb la seqüència inicial, en què Pacino rep la besada d'igual forma que ho feia Marlon Brando al començament del film original, mostrant així el relleu generacional. La utilització de la cambra

El padrino III.



a escenes com l'assassinat de Fanucci, amb un joc de tràvelings acompanyats posteriorment per una sèrie de plans i contraplans o la mort de Fredo emmarcada a la presa panoràmica del llac que deixa veure al fons la figura de Michael Corleone, descrivint-lo com una figura omnipotent que ho controla tot, és un dels aspectes més notables dels recursos tècnics i simbòlics del film.

Coppola havia pujat un esglaó encara més alt a la seva carrera cinematogràfica, posició que li va proporcionar la possibilitat de dirigir un film que significaria en un futur no molt llunyà el principi del fi de la relació amb la indústria de les majors, un tema que tractarem en el darrer article que tancarà aquesta breu història sobre el director nord-americà nascut a Detroit.

La persona que havia aconseguit crear una de les sagues claus del cinema modern, i que havia produït uns guanys econòmics extraordinaris —en aquest

cas per a la Paramount— filmaria entre 1976 i 1979 una de les referències del cinema bèl·lic amb *Apocalypse now*, en un dels rodages maleïts dels darrers quaranta anys⁵. La guerra del Vietnam va servir a Coppola com a excusa per mostrar l'horror, la desesperació, la bogeria, la desraó humana a la que es pot arribar dins el desenvolupament d'un conflicte bèl·lic.

La lluita entre els EUA i el Vietnam no era recent i havia esclatat ja a la dècada dels seixanta, però la filmografia sobre el tema fins el 1976-1977 es trobava reduïda a *Hoa — binh* dirigida per Raoul Coutard al 1969 o *Green berets* (*Boinas verdes*, John Wayne; 1968); a la dècada dels setanta podem trobar tractaments i punts de vista més o menys explícits a films com *The visitors* (*Los visitantes*, Elia Kazan; 1971), *Taxi driver* (Martin Scorsese; 1975), o ja més properes a les dates d'*Apocalypse now*, exemples com *The deer hunter* (*El cazador*, Michael Cimino, 1978 o *Coming home* (*El regreso*, Hal Ashby, 1978).

La diferència més contundent de la pel·lícula de Coppola respecte de les altres aportacions cinematogràfiques va ser el seu intent de translació a les pantalles d'un microunivers de Vietnam; com va proclamar a la roda de premsa després de la seva estrena al festival de Cannes l'any 1979: "La meva pel·lícula no tracta sobre Vietnam. És Vietnam."⁶ Com a referència cinematogràfica més propera podem destacar una de les obres del director alemany Werner Herzog, al film titulat *Aguirre der zorn Gottes* (*Aguirre, la cólera de Dios*, 1972). Aquí podem fer un punt i a part per comentar aquesta idea de grandiloquència que va acompanyar Coppola des de aquell moment i pràcticament fins avui. L'allargament excessiu del pla de rodatge —en total 238 dies més dos anys de muntatge— i el corresponent augment del pressupost inicial —dels nou milions previstos finalment es varen apropar als trenta— no va aturar Coppola, i els darrers moments del rodatge varen convertir-se per a ell en una mena d'ombra d'Ulisses quan cerca la seva promesa en el viatge etern que planteja Homer. Amb dificultats incloses, Coppola encara no es va quedar conforme amb el resultat obtingut i vint-i-tres anys després va estrenar la versió definitiva⁷.

El suport crític i la concessió de premis com la Palma d'Or a Cannes —que tornava a endur-se cinc anys després de *The conversation*— no varen comportar suficient crèdit per llevar-se la fama que s'havia forjat durant el rodatge de la seva odissea personal que va resultar l'adaptació de la novel·la de Joseph Conrad, *Heart of darkness* —*El corazón de las tinieblas*—. Aquest temor que es va instal·lar dins del món de Hollywood, es va confirmar amb el seu següent projecte que va dur per títol *One from heart* (*Corazonada*, 1981), que va suposar l'enfonsament econòmic de Zoetrope, l'antiga productora de Coppola que tornava a entrar en escena a la dècada dels vuitanta i noranta. ■

(1) Marlon Brando confessa a les seves memòries la implicació professional que sentia sobre el film. Va amenaçar abandonar el rodatge si feien fora Coppola per un problema amb el president de la Paramount Pictures, Charles Bluhdorn. A més Brando afegeix: "Sóc partidari que els directors tinguin dret a la independència i llibertat per plasmar la seva visió". (*Las canciones que mi madre me enseñó*, Marlon Brando. Anagrama, Barcelona. 1994, pàg. 408).

(2) Podríem citar films com exemples *Double indemnity* (Perdició, Billy Wilder; 1944), *Touche of evil* (Sed de mal, Orson Welles; 1958) o *A clockwork orange* (La naranja mecànica, Stanley Kubrick; 1971).

(3) L'arribada als EUA dels avis de Francis Ford Coppola es va produir al 1905, descendent d'una família de músics, actors i cantants. *Francis Ford Coppola*, Esteve Riambau. Càtedra, Madrid. 1997, pàg. 17.

(4) La incomunicació social i personal que posa de relleu el personatge al que dona vida Hackman, es troba directament relacionada amb la trilogia de Michelangelo Antonioni composta per *L'avventura*, *La notte i l'eclisse*, i del que Coppola diu: "Ja el 1966 (...) tenia ganes de fer un cinema més seriós i més complex (...) aquella era la raó per la qual quan veia films com *Un hombre y una mujer* i per suposat *Blow up* sentia una espècie de cólera perquè tenia la impressió que aquesta gent tenia la possibilitat de fer un cinema més ambiciós (...)". declaracions fetes a *Positif*, núm 161, setembre de 1974; recollides a *Francis Ford Coppola*, Esteve Riambau. Càtedra, Madrid. 1997, pàg. 89-90.

(5) Podríem citar casos de grans produccions com *Cleopatra* de Mankiewicz, *Heaven's gate* de Cimino o *Ishtar* de Elaine May i protagonitzada per Dustin Hoffman i Warren Beatty.

(6) Declaració realitzada el vint de maig de 1979, a l'estrena del film a Cannes.

(7) Metratge definitiu el 1979 que va ser modificat el 2002 sobre el negatiu original amb la nova versió presentada a Cannes, i titulada *Apocalypse now redux*, que augmentava la duració del film 46 minuts més, arribant fins les tres hores i vint-i-cinc minuts.



Vuelo nocturno.

Házael González

Hem de parlar avui d'un home que, en molts pocs anys, ha arribat a fer-se un nom en el món de la música de cinema d'una forma discreta i constant, acceptant feines encertades i acostant-se a gent de la qual (almenys en un principi) no s'esperaven gaires sorpreses... Tant és així, que aquest mateix any s'han estrenat dos films amb partitura seva, i ambdós dirigits també per un mateix home, l'home responsable (almenys en molta part) de la carrera de qui ara parlem: ens referim, és clar, a Wes Craven, aquell mític director de cinema de terror que encara avui ens continua fent por.

Però comencem pel principi: Marco Beltrami és un compositor ben jove, que l'any 1994 comença a fer feines tímides i no massa lluides, com per exemple *Combate a Muerte* (*Death Match*, Joe Coppoletta, 1994), però és ben aviat que la seva carrera canvia completament, precisament, perquè sobre ell hi posa els seus malèvols ulls el director Wes Craven, un home que, després d'haver estat el rei de les pel·lícules de por, va caure un poc en l'oblit als anys 80, i que, a mitjan de la dècada dels 90, s'ho va jugar tot a una carta, a veure què passava... i la cosa va funcionar: *Scream* (Wes Craven, 1996) es

va convertir ben aviat en una icona del cinema de terror més modern, i tothom va caure rendit de nou als peus del veterà director, ¡qui ho hagués dit! I la música, aquell element tan important en el gènere, anava signada per Beltrami. I a partir d'ací, la resta és història: la saga es va completar amb dos nous títols, *Scream 2* (també Wes Craven, 1997) i *Scream 3* (Wes Craven novament, 2000), i després arribem a la primera d'enguany, *La Maldición* (*Cursed*, Wes Craven, 2005), i a la que ens ocupa, *Vuelo Nocturno* (*Red Eye*, Wes Craven, 2005), una pel·lícula en què queda clar que, tant director com compositor, són ben de fiar per fer-nos passar una mica d'angoixa.

Encara que la cosa continua per altres camins, perquè no només els vells i consolidats directors es fixen en Beltrami per la seva feina. Ni més ni menys que Guillermo del Toro, tal vegada impressionat per la partitura del primer *Scream*, hi confia per posar música a una pel·lícula que el consolidaria com director de cinema fantàstic: *Mimic* (Guillermo del Toro, 1997). I la unió va ser tan ferma que, encara que els productors de Hollywood sempre volen ficar moltes cançonetes a les pel·lícules pensades per ser taquilleres, la música dels dos següents films de del Toro, *Blade II* (2002) i *Hellboy* (2004) també és seva, i

té la suficient força com per ser inoblidable. O sigui, que dos dels directors més destacats del panorama fantàstic han confiat (i confien) en el seu talent, la qual cosa és ben significativa. I no, això no és tot: si a aquesta llista de títols afegim coses tan interessants com *Halloween H20* (Steve Miner, 1998, en què va fer uns quants temes que es varen afegir als de John Ottman), *The Faculty* (Robert Rodríguez, 1998), *El Cuervo: Salvación* (*The Crow: Salvation*, Baharat Nalluri, 2000, tercera pel·lícula del personatge, bastant prescindible, per cert), *Dràcula 2000* (*Dracula 2000*, Patrick Lussier, 2000, una curiosa pel·lícula produïda per Wes Craven, potser no massa transcendent però amb una partitura ben interessant), *Resident Evil* (Paul W. S. Anderson, 2002, una pel·lícula també plena de cançons, però en què la seva feina encara es pot gaudir), o *Yo, Robot* (*I, Robot*, Alex Proyas, 2004), tenim que el nostre compositor no és precisament un home desocupat, i que a més ha treballat amb noms d'allò més importants al cinema fantàstic i de terror... i encara continua, i esperem que per molts d'anys. Perquè sens dubte, Marco Beltrami ja ha passat de ser una jove promesa a convertir-se en un professional ben consolidat (uns quants premis ASCAP ho confirmen) a qui no convé perdre de vista. ■



Iñaki Revesado

La peau douce de François Truffaut

Tres anys després d'analitzar els efectes sempre devastadors de les relacions triangulars en *Jules et Jim* (1961), el creador d'Antoine Doinel tornaria a prendre el model de la parella i un més en *La peau douce* (1964). Hi ha diferències importants entre ambdós films, algunes ben evidents (el triangle de *Jules et Jim* es compon de dos homes i una dona i el de *La peau douce* de dues dones i un home) i d'altres menys evidents però més profundes (com seria l'angle des del qual es contenen cada una de les històries i les conseqüències que aquestes impossibles relacions tenen en els que hi estan implicats).

En *La peau douce* els vèrtexs del triangle estan representats per Pierre Lachenay, un escriptor de prestigi especialista en les obres d'alguns dels més coneguts novel·listes de la literatura francesa; la seva dona, Franca, acomodada en el paper de "senyora de", que viu una quotidianitat burgesa que la satisfà; i per Nicole, una jove hostessa de vol, independent i alegre, que es conforma amb la vida agitada d'aeroports i hotels que ha de dur obligada per la seva feina. Creat l'argument des d'un fet real, del qual, evidentment, no en revelarem el final, la plaent vida del matrimoni es veu trasbalsada quan Nicole entri en la vida de Pierre. Només els deu primers minuts del film basten a Truffaut per presentar el drama. Tot d'una sabem que Pierre és un home d'aquells que no passen massa temps amb la seva família: es tracta d'una persona que viu reclamat per múltiples compromisos professionals que el duen continuament a diferents llocs de la geografia francesa, i fins i tot, de més enllà del seu país. Sabem també que es tracta d'un pare amorós amb la seva única filla, una petita d'uns sis o set anys, i correcte i cordial amb la seva dona. Sabem igualment que la seva vida familiar s'instal·la en els tòpics burgesos (en aquest cas dels anys 60, encara que ben bé podem dir que no es troben gaire allunyats dels tòpics actuals): home d'èxit; dona desocupada, que dedica el seu temps a posar ordre en una llar que serveixi de refugi de descans al seu home; situació econòmica favorable; senyoreta de servei que s'encarrega de la nina... fins i tot els tòpics s'estenen als detalls més

habituals i superflus (bona prova n'és la conversa sobre les oposades actituds entre homes i dones al volant d'un vehicle).

Un viatge a Lisboa posarà en contacte Pierre i Nicole. Ella és una de les hostesses de l'avió que trasllada Pierre a *la ville blanche* per oferir una conferència sobre Balzac. Tot d'una s'estableix entre ells un joc de mirades que hauria d'acabar amb l'arribada a destí: típic flirteig sense més conseqüències. La fortuna, en canvi, els donarà una altra oportunitat, quan Pierre descobreixi que Nicole està hostatjada en el mateix hotel que ell. Després d'una venturosa trobada en l'ascensor, els futurs amants iniciaran una relació de només unes hores en la capital portuguesa. Temps suficient perquè Pierre compregui que l'atmosfera de la seva vida familiar l'ofega. Novament a París, Pierre torna a posar-se en contacte amb Nicole, iniciant-se així una relació continuada.

Tanmateix, l'impossible equilibri entre els vèrtexs del triangle provocarà un desenllaç no satisfactori per cap dels tres. La jove Nicole, emocionada primer pels afalacs de l'intel·lectual d'èxit, es cansarà de l'amagada relació que Pierre pretén. L'escriptor, per la seva part, sotmès d'un costat a la pressió de la seva amant, i incapacitat, per una altra banda, per encarar la situació amb la seva esposa, perdrà el control de la seva existència (quina bona manera de mostra la identitat perduda i mancada de control de Pierre és l'episodi de la seva estada a Reims, quan, per poder estar acompanyat de Nicole, intenta desfer-se de la companyia d'un vell conegut). Finalment, Franca, la dona traïda, començarà a sospitar que les absències cada vegada més nombroses del marit no tenen només caire professional. Franca accepta primer

les excuses del seu home. Fins i tot és capaç d'acceptar que marxi de la casa: si l'amor s'ha acabat, si Pierre està cansat de tot plegat, és millor que cadascú faci la seva vida. El que Franca no pot tolerar és la traïció, el descobriment de la qual li serveix Pierre amb un imperdonable oblit en una butxaca dels resguard d'un revelat de fotos. A partir de llavors, Franca prepararà una revenja que ubiqüi en el seu lloc cada un dels vèrtexs.

En el film són abundants els primers plans dels personatges i d'objectes o detalls en què la càmera es deté: els clauers de les claus d'hotel, les mans en els interruptors, la palangana amb les restes de berenar... Tot això serveix a Truffaut (en deute amb el seu admirat Hitchcock) per acostar-nos el món interior dels personatges i per crear punts d'inflexió a la trama. Pierre, autèntic conductor de l'acció, passa de l'eufòria més exultant (simbolitzada en l'encesa de tots els llums de l'habitació de l'hotel) quan aconsegueix la primera cita amb Nicole, a la indecisió i quasi a l'apatia quan se sap incapaç de controlar la situació i ha de decidir entre dues dones (perfectament simbolitzat amb aquell abisme sobre el qual es precipita la mirada de Pierre, quan cerca Nicole, després de marxar enfadada del pis que ha comprat per iniciar una nova vida junts).

La peau douce va suposar la primera col·laboració de Truffaut amb Jean-Louis Richard, guionista de moltes de les seves posteriors pel·lícules. Com a anècdota, apuntar també que l'actriu que representa el personatge de Nicole, Françoise Dorléac, era la germana de Catherine Deneuve (la semblança és evident) i que malauradament va morir poc després d'acabar la pel·lícula en un accident de trànsit. ■





Eleni

Pere Alberó

Trilogia: *to libadi pou dakrizi* (*Eleni*, 2004) és el dotzè llargmetratge de Theo Angelopoulos i a diferència de les altres tres trilogies en què han estat agrupades les seves pel·lícules a posteriori, aquí, per primer cop, l'estructura de trilogia es prefigura de bon començament, en la línia de les trilogies tràgiques d'Èsquil, això és, construint tres peces amb un sentit propi i unitari, però que, en el seu conjunt, configuren tot un procés i una unitat més global. Així, doncs, veient *Eleni* estem veient una pel·lícula amb tot el seu propi sentit, però al mateix temps no podem obviar que sigui una peça que forma part d'una unitat superior, en què Angelopoulos intenta explicar-nos la seva visió del segle XX, recorrent alguns dels moments i els espais que han marcat de forma més determinant la nostra història més recent.

El començament de la trilogia, i per tant també el de *Eleni*, arrenca amb l'entrada de l'Exèrcit Roig a Odessa, on hi havia, com a molts altres indrets de la costa del Mar Negre, una important colònia grega. Aquesta població acabarà establint-se a la regió de Macedònia, i a través de dos nens i la seva relació d'amor i separació, veurem com la història planeja sobre la vida d'aquesta gent i la bandeja d'un lloc a l'altre. Des de la perspectiva grega assistirem a l'arribada de les migracions de l'any 1923, on gairabé un milió i mig de grecs van haver d'a-

bandonar les seves terres a l'Àsia Menor, després la *katastrofi* que va seguir la derrota de l'exèrcit grec en front el turc i que posava fi al somni grec que totes les ribes de l'Egeu, Constantinoble inclosa, tornessin a formar part d'un espai de domini grec. Seguidament, les que arribaran seran les dictadures militars, i a partir de 1935 el general Metaxas, una mena de Mussolini a la grega, imposarà el seu règim casernari al país; posteriorment el començament de la Segona Guerra Mundial, amb l'ocupació de l'exèrcit alemany, seguit per l'ocupació de l'exèrcit anglès i com a resultat d'aquestes confrontacions arrossegades al llarg dels anys: la guerra civil que ensorrarà el país fins l'any quaranta nou. En aquest punt acabarà *Eleni*, amb la protagonista mutilada per la violència d'una història que sempre la va agafar en el lloc dels perdors.

La continuació d'aquesta trilogia ha de prosseguir per l'URSS post-estalinista, de fet la segona part començarà a una ciutat de les repúbliques asiàtiques de l'imperi, el dia de la mort de Stalin; continuarà a Sibèria i seguint un grup de grecs als quals se'ls permet la sortida de l'URSS, a començament del seixanta, passarà als EUA de la guerra del Vietnam i el Canadà; mentre a Grècia continua la llarga travessia entre governs suposadament democràtics i dictadures militars. Les dues vies faran confluir ambdós protagonistes, ja vells, després de múltiples separacions i retrobaments, al Berlín que ha vist caure el mur.



Angelopoulos continua, doncs, amb la seva reflexió històrica i amb *Eleni*, revisita un període de la història de Grècia pel qual ja havia circulat a la seva pel·lícula més emblemàtica *O Thiasos* (*El viatge de los comediantes*, 1975). I és precisament, a partir d'aquesta magna obra que podem apreciar les modificacions del cinema d'Angelopoulos i situar millor les seves intencions per *Eleni*. En





TEMPS MODERNS



aquells anys de finals de dictadura i ruptures generalitzades, la narració tradicional s'havia, també, esmicolat a tot el cinema europeu. Angelopoulos amb aquella pel·lícula va aconseguir l'obra més excelsa seguint alguns dels principis estètics i narratius desenvolupats per Bertolt Brecht. En la dècada dels vuitanta, època de decepcions i enterraments de velles ideologies, la filmografia d'Angelopoulos que assumeix totes aquestes derrotes, comença un viatge de retorn cap als principis que Aristòtil va exposar a la seva *Poètica*. *Eleni* podria veure's, en certa mesura, com una lectura aristotèlica d'un període històric que a *El viatge de los comediantes* es feia en clau brechtiana.

La primera gran inversió la trobem en què en aquella, la història se servia dels personatges (portadors d'ideologia) per manifestar-se; mentre a *Eleni* la història es converteix en teló de fons per fer ressaltar les peripècies dels personatges; si a *El viatge de los comediantes* la meta perseguida era conformar una identitat col·lectiva; a *Eleni* aquesta col·lectivitat es redueix a la família, això sí, com a gairebé tot el cinema d'Angelopoulos, les metes no són aconseguides

i es desplacen constantment cap a l'horitzó. Aquesta concentració sobre els personatges fa estructurar la pel·lícula a partir de la focalització sobre cadascun d'ells. A la primera part la narració se centra sobre la figura del pare; a la segona, tot i que aquest mantingui la seva presència amenaçadora, se situarà sobre el fill; i a la tercera, tot el protagonisme cau sobre Eleni. Aquesta estructura l'aixeca Angelopoulos a partir de la base mitica dels Atrides, això és: *Èdip rei*, *Els set cotra Tebes* i *Antígona*.

Però és precisament en tot aquest desplegament narratiu que, penso, se li pot fer la crítica més important a Eleni. La seva matèria prima és molt propera a la del melodrama (amors prohibits; fills amagats; fugides de núvies; traïcions i honors perduts; remordiments; afrontaments entre germans...) certament, el trenat

que fa de tot això Angelopoulos no té res a veure amb la narració melodramàtica, ja que pel seu ús tan particular de l'el·lipsi i el fora de camp, una gran part dels moments emocionals més forts no són presents;

i òbviament, en cap moment busca provocar, ni girs narratius inesperats, ni atmosferes carregades d'intensitat sentimental. Però aquest pes fonamental que Angelopoulos li ha atorgat a la continuïtat narrativa —com mai ho havia fet a cap altra pel·lícula, de fet és també l'única estrictament lineal, sense salts en el temps i que avança progressivament impulsada per un mecanisme de causa/efecte— fa que, per dir-ho d'alguna manera, Angelopoulos jugi fora de casa. Cert que això fa de *Eleni* la seva pel·lícula més senzilla de seguir, però sóc del parer que la sensibilitat filmica d'Angelopoulos s'adequa, més que als registres narratius, a uns altres registres més propers a la poesia, la tragèdia, la plàstica o la música; en què més que l'esforç per fer avançar la narració, es fa una major incidència sobre la posada en escena. Això no vol dir, ni molt menys, que *Eleni* no sigui portadora de la bellesa plàs-

tica o les prodigioses coreografies entre actors i càmera que habitualment tenen els plans d'Angelopoulos. Afortunadament, això hi és, i pel seu desplegament tenim l'evidència de com el cinema pot ser, abans de tot, un art que faci possible la contemplació d'unes formes i uns ritmes i, a trevés seu, es pugui transmetre una forma molt particular de mirar el món. De totes formes, en mantenir aquests elements tan característics del cinema d'Angelopoulos, però aquí supeditats a les necessitats de la linealitat narrativa, fa dependre el resultat, fonamentalment de l'acció dels personatges i més concretament de la manifestació de la seva dissort, ja que el nucli essencial del drama radica en com aquests personatges —tant la parella protagonista, com els que són al seu voltant— afronten el sacseig de la història

i dels seus propis sentiments. Però aquest personatge, a diferència dels anteriors protagonistes de *Mia eoneotita kai mia mera* (*La eternidad y un día*, 1988); *To blema tou Odissea* (*La mirada de Ulisses*, 1995); o *To pio stin omichli*

(*Paisaje en la niebla*, 1989) són pocs els moments en què arriben a mostrar-se com alguna cosa més que unes peces bellugades a mida que la partida de la història i la narració els va convocant.

Ara bé, tot i que pensi que *Eleni* ocupa un dels llocs menys reeixits de la filmografia d'Angelopoulos, això no vol dir que no sigui un autèntic festí cinematogràfic i potser per aquells que no coneixen el director una interessant primera pedra de toc. *Eleni*, amb tots els seus inconvenients, és un pou d'on podem extreure infinitats d'impressions, reflexions i emocions: i com tot el cinema d'Angelopoulos no s'esgota amb una sola mirada, ans al contrari, donat el paper re-creador que el director atorga, en tot moment, a l'espectador, dependrà de la nostra mirada —sempre en evolució— i de la seva potència recreadora perquè puguem fer aparèixer a cada pas de la pel·lícula noves troballes. ■

Cert que això fa de Eleni la seva pel·lícula més senzilla de seguir, però soc del parer que la sensibilitat filmica d'Angelopoulos s'adequa, més que als registres narratius, a uns altres registres més propers a la poesia, la tragèdia, la plàstica o la música; en què més que l'esforç per fer avançar la narració, es fa una major incidència sobre la posada en escena



Pere Alberó

Una mirada sobre el prado que llora

Una mirada sobre el prado que llora (2004) és el resultat de cinc viatges al nord de Grècia, a l'amplia regió de Macedònia, cobrint el període que va des de l'octubre del 2001 fins el febrer del 2003. Durant aquest temps el documental va anar creixent, sense ordre ni direcció, agafant com a punt de partida la preparació i el rodatge del llargmetratge de Theo Angelopoulos *Trilogia: To libadi pou dakrizi (Eleni, 2004)*. Aquesta consciència que el documental devia prendre la pel·lícula d'Angelopoulos, únicament, com a punt de partida, imprimia des de bon començament la idea que la presa de tot allò que estigués al voltant del rodatge no podia ser, per ell mateix, la finalitat del documental, sinó el mitjà, el trampolí per arribar a altres indrets. Un punt de partida, doncs, que fugia del *making-*

Aquestes construccions em proporcionaven un punt de confrontació sobre un aspecte que sempre m'havia cridat, dolorosament, l'atenció: Grècia era un país que havia destruït tots els seus nuclis urbans, des de les grans ciutats als petits pobles de muntanya

off, o sigui del preparat la que podriem anomenar pel·lícula-dida. No era això una voluntat per agafar protagonisme o subratllar la meua individualitat creativa, ans al contrari un intent per donar cabuda a la diversitat i amplitud de temes que es convoquen a l'entorn d'una pel·lícula d'Angelopoulos i també, la voluntat d'acostar-se a tot aquest procés de creació cinematogràfica, no tant des del vessant periodístic, com des del cinema mateix, amb totes les capacitats expressives i formals que li pugués trobar. El resultat, conseqüentment, penso que s'ha desplaçat des del reportatge cap a l'assaig; on més que la voluntat d'informar és present la de reflexionar; i més que la de construir un document distant i suposadament objectiu, la mirada troba en el to més líric i fins i tot elegiac la sintonia rítmica per

Eleni.



acostar-se a l'univers que posa en joc Angelopoulos en les seves pel·lícules.

Dos temes es van posar sobre l'escena de bon començament: el primer en el moment mateix d'arribar als llocs on es construïen els decorats de la pel·lícula. Dos enormes decorats, un al port de Tessalònica, representant un suburbi obrer dels anys quaranta; i un altre en el fons del llac artificial de Kirkini, que representava el poble construït pels refugiats arribats des de Rússia als anys vint. Aquestes construccions em proporcionaven un punt de confrontació sobre un aspecte que sempre m'havia cridat, dolorosament, l'atenció: Grècia era un país que havia destruït tots els seus nuclis urbans, des de les grans ciutats als petits pobles de muntanya. Aquesta confrontació afavoria un xoc dramàtic, entre els carrers d'una Grècia sense memòria històrica i un director de cinema capficat en donar forma a un país que havia estat sepultat. Recordo una nit, a un hotel de Tessalònica, esperant Angelopoulos que feia el viatge des d'Atenes amb cotxe,

amb un darrer intent per trobar una plaça en alguna població de la Tessàlia que pogués acollir una escena de la companyia de músics en trànsit per l'interior de Grècia. Feia temps que la buscava i aquella nit quan va arribar a l'hotel, molt desmoralitzat em va dir: "Grècia ha canviat, molt, massa i per a pitjor". Aquella escena, finalment, no es va rodar.

Aquesta recerca, per part meua, de les restes d'una Grècia que desapareixia, lligava directament, amb el segon dels temes que exposava abans i que vaig prendre plena consciència en el moment que va començar el rodatge pels pobles del voltant del llac de Kirkini, al nord de Macedònia, tocant ja la frontera búlgara. La història que intentava explicar Angelopoulos amb *Eleni*, sobre una família grega d'Odessa, al Mar Negre, fugint després l'entrada de l'Exèrcit Roig i el seu posterior assentament a Macedònia, que tot just feia 10 anys havia entrat a formar part de l'Estat grec, era una història que amb diverses variants es repetia amb pràcticament tots els avis de la zo-

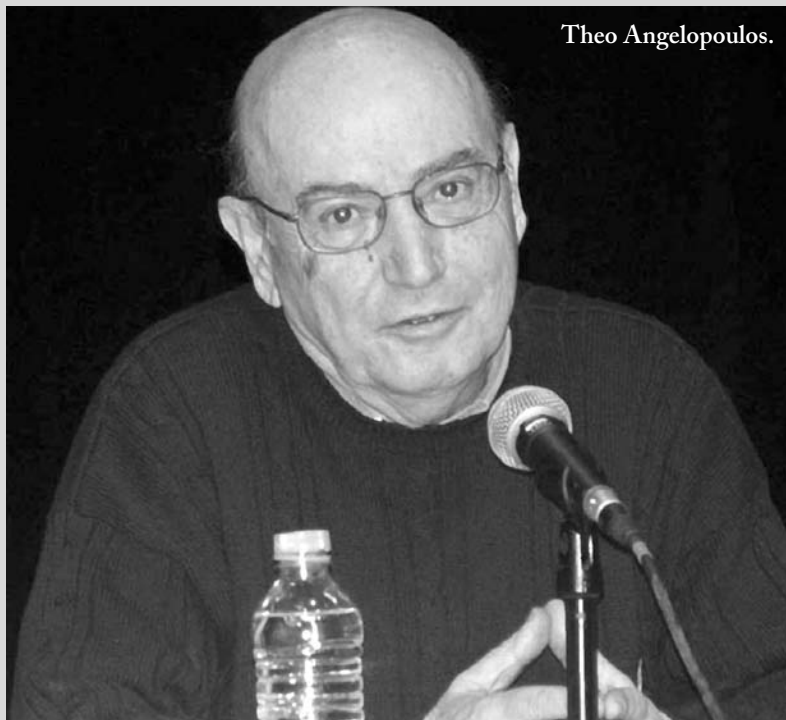


T E M P S M O D E R N S



na. Això donava lloc a una sorprenent sobreposició entre ficció i realitat que vaig intentar explotar al màxim, perquè, finalment, aquella gent era la memòria viva sobre la qual s'aixecava l'estructura històrica del cinema d'Angelopoulos. A tot això s'havia d'afegir que aquella gent no només era portadora d'una història, arribada de més enllà d'alguna frontera, sinó que habitaven un paisatge que sintetitzava, perfectament, la geografia del cinema d'Angelopoulos; una terra del nord; amb un hivern gris, humit, amarat de soledats; en una regió com el Balcans, terra d'encreuaments i fronteres; i amb una singular alternança entre els grans i oberts espais de la planície i la muntanya.

Prenen com a motors dramàtics aquests dos elements, la meva tasca era tan simple i tan complicada com mantenir oberta l'oida i la mirada, per intentar capturar tot allò que pogués succeir i que d'una forma, més intuïtiva que racional, pogués anar construint la meva pel·lícula. L'aparició de les petites càme-



Theo Angelopoulos.

res digitals afavorien unes estratègies narratives que, pensava, calia jugar a fons: entre elles, l'eliminació de qualsevol forma de guió previ a la captura de les imatges. La seva presència discreta; la possibilitat que una sola persona controli tots els elements que tenen lloc en aquesta captura d'imatges i so; i molt especialment, la capacitat per enquadrar i reenquadrar d'una forma directa i automàtica, són factors que calia potenciar amb l'objectiu que els propis esdeveniments donessin forma a la narració; narració que creixent amb una major impregnació de les formes que podem percebre com a realitat, hauria de mantenir el seu caràcter incomplet, fragmentari, sovint aleatori o equivòc, en què les estrictes formes que lliguen la narració per un mecanisme de causa-efecte es dissolien, segurament per donar pas a una forma més propera a la nostra forma de pensar. El resultat crec que s'acosta més a unes notes agafades a cop d'ull; unes reflexions en què es barregen tonalitats

que van des d'allò líric, fins allò més filosòfic; que potser té alguna semblança amb les narracions de viatges; i que, segurament, donen a *Una mirada sobre el prado que llora* l'aire d'un diari en imatges, que dona testimoni de la complexitat creativa d'un film com *Eleni* i que, semblant a un dels temes centrals del cinema d'Angelopoulos, és també un viatge i com a tal un procés d'aprenentatge.

Així tenim per una banda, un fil que centrant-se en Angelopoulos, configura un retrat d'una figura amb paisatge al fons; i per l'altra, buscant les empremtes del passat, ressegueix

Aquesta recerca, per part meua, de les restes d'una Grècia que desapareixia, lligava directament, amb el segon dels temes que exposava abans i que vaig prendre plena consciència en el moment que va començar el rodatge pels pobles del voltant del llac de Kirkini, al nord de Macedònia, tocant ja la frontera búlgara

una història i una geografia summament complexes que potser ens pot aportar alguna llum sobre com van viure la història del convuls segle XX a l'altre extrem del Mediterrani. De la satisfactòria interrelació d'aquests elements; particulars i col·lectius; interiors i exteriors; presents i passats; de forma i contingut, penso que dependrà la bona acceptació, o no d'aquest documental. ■



*Apunts a
contrallum*

La paràbola del segle XX

J.C. Romaguera

Hi ha una sèrie de cineastes que assoleixen un estatus dins l'àmbit cinematogràfic gràcies a l'aplicació d'un segell personal de manera coherent i precisa, entrant a formar part així d'allò que s'anomena la categoria d'autor. Dins aquest grup, a més, podem trobar-hi casos en què l'elaboració d'unes determinades formes estigui aplicada amb una rigorositat gairebé extrema, la qual cosa fa que aquella determinada estètica, o bé sigui jutjada amb un temorós respecte —per allò que està mal vist parlar-ne malament—, o bé sigui analitzada amb la garantia que cada un dels seus plantejaments tenen una justificació. Tot això fa que el judici crític, davant la covardia, i també de la indefensió que provoca una obra cinematogràfica intimidatòria, opti per portar la discussió a altres terrenys, com poden ser el de les qüestions morals, i no referents a l'obra i el seu discurs, sinó referents a determinades postures per part del cineasta. Així podríem aclarir que, quan en el terreny de les aptituds els dubtes s'apoderen del crític, aquest troba acomodatament en el de les actituds, habitualment considerats menys cinematogràfics quan en realitat no cal deixar de banda que qualsevol estètica, porta un discurs ètic.

Un dels màxims exponents d'aquesta situació podria ser el cineasta grec Theo Angelopoulos, un dels grans noms del cinema contemporani, que gaudeix d'un prestigi inqüestionable, adquirit gràcies a un filmografia, en la qual es consolida l'elaboració d'una determinada i reconeixible estètica i l'exposició

d'un recurrent discurs. La forma com les obres d'Angelopoulos s'imposen al públic més selecte ha provocat que aquest no gosi plantejar-se qüestions tan simples com puguin ser l'avorriment. Un pot ser condemnat per heretge dins la comunitat cinèfila. En canvi, la figura d'aquest cineasta admet certes reticències quan d'allò que es tracta és de qüestionar determinades actituds, que en aquest cas molt tenen a veure amb la grandiloqüència. Una postura que es deriva del fet que el seu cinema assumeixi a priori un paper que suposadament li hauria d'atorgar l'espectador, un subjecte prou

*Allunyades les
temptacions del realisme
d'una manera definitiva
quant a les formes
narratives, Angelopoulos
hi afegeix a més l'opció
d'articular el relat del
film al voltant de la
mitologia clàssica*

acomplexat com per a sobre haver de discutir-li al grec les seves enlluernadores i tècnicament perfectes imatges i la grandesa del seu discurs —sempre s'aborden els grans temes de la Humanitat—. Així les coses, el cinema d'Angelopoulos ha aconseguit, a còpia de l'aplicació d'una personal estètica, que aquesta sempre troba la seva raó de ser, si l'espectador està disposat a concedir-li.

La seva última pel·lícula, *To livadhi pou dhakrisi* (*La pradera del llanto*) —es-

trenada entre nosaltres com *Eleni*— serveix per confirmar tota l'exposició anterior, encara que, alhora, també és una bona opció per fer que el judici crític s'atreveixi a posar en dubte alguns dels plantejaments del director de *Paisaje en la niebla*. Aquest ambiciós projecte, del qual *Eleni* tan sols n'és la primera part d'una trilogia, que consisteix en relatar els esdeveniments històrics ocorreguts a la seva Grècia natal al llarg del segle XX, tan sols podia sorgir i ser assolit per un cineasta tan egocèntric com Angelopoulos —tan sols algú com ell pot enriar-se per no rebre un premi del qual es considerava mereixedor—. I segurament s'hagi de reconèixer que una empresa tan atrevida com la que proposa, tan sols es podria realitzar, i tenir una mica d'interès, a través del seu personal discurs estètic. I és que si es tracta d'una pel·lícula d'Angelopoulos, l'espectador no pot estar disposat a anar a veure una reconstrucció històrica, realitzada a partir d'una base realista, sinó que ha d'esperar ben bé tot el contrari.

Així les coses, tot aquest trajecte per la història de la nació grega, que va des del moment en què l'Exèrcit Vermell provoca el retorn a la seva pàtria dels refugiats grec i arriba fins el final de la guerra civil esdevinguda tot just després de la Segona Guerra Mundial, esdevé una obra cinematogràfica mitjançant una personal poètica que prioritza més que el viatge físic, aquell que realitzen els protagonistes, el viatge mental, el del realitzador mateix, i en el qual conflueixen remotes experiències personals, la pròpia història i la clàssica tradició cultural grega. Recorregut per un

Eleni.





TEMPS MODERNS

espai mental, fruit de la imaginació i la memòria, que té en l'omnipresència d'un cel gris i emboirat i una testimonial mar, així com en l'elaboració de la pròpia posada en escena, les principals manifestacions que estem davant un paisatge interior i no pas davant qualsevol marc geogràfic concret.

Allunyades les temptacions del realisme d'una manera definitiva quant a les formes narratives, Angelopoulos hi afegeix a més l'opció d'articular el relat del film al voltant de la mitologia clàssica. Concretament, pel que fa a la primera part allò que s'exposa és una variació del mite d'Èdip rei a través de la història d'Eleni, una jove orfe que ha de casar-se amb el seu padrastre, Spiros, però que en canvi, el dia de la seva boda, acaba escapant-se amb Alexis, el seu germanastre, amb el qual iniciarà una peripècia vital en què les tragèdies històriques posaran a prova el seu amor. A continuació, en allò que podríem indicar com la segona part, trobem com a referència el relat històric *Els set contra Tebas*, on s'explica com els fills d'Èdip a l'hora de repartir-se el seu regne acaben lluitant en una guerra fratricida. Perfecta metàfora, en definitiva, de l'enfrontament entre germans que provoca la guerra civil ocorreguda entre 1946 i 1949, i que culmina amb l'esqueixadora imatge d'una mare plorant per partida doble les morts d'ambdós fills.

Relat que parla del desarrelament i l'exili, provocats per l'esdevenir tràgic d'una civilització edificada sobre les inestables runes que han deixat les guerres, *Eleni*, com és habitual en la filmografia del seu director, és una pel·lícula que des-

criu un trajecte, en aquest cas el de la protagonista, qui s'erigeix en la metàfora que sintetitza l'absència d'arrels i el desplaçament vital a la deriva, ja sigui com a adolescent que escapa a les imposicions del destí amb el seu amor, com esposa solitària a l'espera del retorn del seu marit, a la recerca de fortuna a Lamerica —com diria Gianni Amelio—.

En definitiva, *Eleni* s'erigeix més enllà de la seva encarnació del desarrelament i l'exili en un mite que reflecteix la tragèdia col·lectiva patida per un poble, el grec, al llarg dels inicis del segle XX. Per aquest motiu, exactament, en cap mo-

Malgrat seguir amb unes formes narratives que cada vegada esdevenen més abstractes, i per tant mantenen distanciat l'espectador, i recorrent a unes el·lipses que no donen cap tipus de facilitat per seguir còmodament el desenllaç, la pel·lícula ens atrapa i emociona gràcies al fet que ens transmet totes les emocions de la protagonista

ment la protagonista adquireix una entitat dramàtica, aquella que li aportaria una confecció psicològica que la dotés d'atributs humans i que l'apropriarien a l'espectador, qui roman sorprès davant una obra inaccessible, almenys en dues terceres parts, des del punt de vista emocional. Si hi afegim que la posada en escena, organitzada entorn de la coreografia que estableixen uns letàrgics plans-seqüència i la bellíssima partitura d'Eleni Karaindrou, la visió del film im-

plica uns nivells d'exigències que l'espectador més previngut pot arribar a trobar dificultosos. *Eleni* proposa el repte de superar la somnolència que provoca una proposta que obertament s'ofereix com una metàfora brechtiana ritualitzada, i que rebutja qualsevol coartada d'indole naturalista, oferint-nos, això sí, una sèrie d'imatges fascinants, algunes memorables, que transmeten tot el sentit tràgic de la història (l'aparició d'un poble inundat del qual en tan sols sobresurten les taulades de les cases, la imatge d'una arbre de les branques del qual pengen un ramat de xots, l'enterrament d'Spiros amb les barques formant i l'omnipresència dels crespens negres,...). L'espectador ja dirà si és suficient recompensa, però alguns, per allò del prestigi del director, encara no sabem si agrair-li o reclamar-li qualche altra explicació.

Una vegada, però superat el repte, i arribats a la part final del relat, aquell que ens introdueix en la Segona Guerra Mundial i la Guerra Civil grega, *Eleni* adquireix tot el seu esplendor com a obra cinematogràfica. Malgrat seguir amb unes formes narratives que cada vegada esdevenen més abstractes, i per tant mantenen distanciat l'espectador, i recorrent a unes el·lipses que no donen cap tipus de facilitat per seguir còmodament el desenllaç, la pel·lícula ens atrapa i emociona gràcies al fet que ens transmet totes les emocions de la protagonista. D'aquesta manera, l'espectador arriba a sentir, a la manera d'una catarsi, tot el dolor de la protagonista, que, en definitiva, és el ressò del dolor d'una nació sacsejada per la tragèdia. 🎬

Eleni.





Guillem Fiol Pons

Las dos inglesas y el amor

Les deux anglaises et le continent sorgeix de les pàgines d'un llibre homònim d'Henri Pierre Roché, les pàgines del qual serveixen de teló de fons pels títols de crèdit, per certificar així els vincles literaris que té l'obra en qüestió, tal i com havia fet Richard Brooks de manera semblant a *El fuego y la palabra* (Elmer Gantry, 1960). A més d'aquest recurs, són evidents els vincles literaris en l'omnipresència d'una veu en *off* que narra la història. Molt s'ha parlat de la funcionalitat d'aquestes veus en *off* que poden acompanyar l'acció cinematogràfica, debat del qual és un exemple paradigmàtic *Blade runner* (Blade runner, Ridley Scott, 1982), en les seves dues versions. En el cas de *Las dos inglesas y el amor* el narrador es dedica sobretot a precisar les emocions que senten els personatges en determinats moments, en un to de veu neutre (ens referim a la versió original, òbviament) que li dona un caire gairebé periodístic i que, en

conjunt, resulta útil per acabar d'arrodonar algunes escenes, tot i que també hi ha algunes ocasions en què la seva presència podria ser qualificada de supèrflua. La compenetració entre imatges i narració assoleix el punt més àlgid en l'escena en què Claude (Jean-Pierre Leaud) s'atreveix a acariciar Anne (Kika Markham), mentre el narrador ens detalla què està pensant el protagonista, que es mou amb una lentitud que sembla adoptar perquè el narrador tingui temps de plasmar per a nosaltres els seus pensaments.

Un sobri i eficaç muntatge de l'accident que pateix el protagonista Claude és el punt de partida d'una història d'amors i passions en què Truffaut controla de manera més que notable el grau d'intensitat de les relacions entre els personatges, anant d'unes seqüències inicials pausades, gairebé contemplatives, fins arribar a una part final en què els esdeveniments tenen lloc a gran velocitat. Al llarg del film ens trobem amb uns actors més que correctes (potser Le-

aud sigui el que menys inspirat està) i amb moments cinematogràficament brillants, d'entre els quals m'agradaria destacar els dos en què Truffaut vol comunicar la distància metafísica existent entre diferents personatges, i ho fa a través del recurs de la panoràmica, en els dos casos d'esquerra a dreta i partint des del personatge de Claude. El primer d'aquests moments és quan s'ha comunicat a Muriel (Stacey Tendeter) i Claude que hauran d'estar un any sense veure's; la panoràmica ve a subratllar aquest allunyament a què s'hauran de sotmetre, però, a més, mostra profèticament Anne enmig dels dos personatges, factor que tanta transcendència tindrà en la conclusió del relat. La segona ocasió en què Truffaut recorre a aquest tipus de panoràmica és a la casa del llac de Suïssa, en una de les nits prèvies a la unió física de Claude i An-

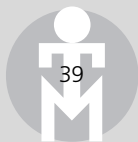
Crec just, encara que anecdòtic, reconèixer a Truffaut el mèrit d'aconseguir treure bon partit d'un plantejament semblant al d'una famosa seqüència de Sucedió una noche (It happened one night, Frank Capra, 1934) en la qual, en un to més aviat lleuger, la flassada que fa de cortina entre els dos amants té un paper destacat

François Truffaut.



ne; Claude retira la flassada que preserva la intimitat d'Anne, però no li serveix per trencar la barrera virtual que encara existeix i que la panoràmica de la càmera transmet. Crec just, encara que anecdòtic, reconèixer a Truffaut el mèrit d'aconseguir treure bon partit d'un plantejament semblant al d'una famosa seqüència de *Sucedió una noche* (It happened one night, Frank Capra, 1934) en la qual, en un to més aviat lleuger, la flassada que fa de cortina entre els dos amants té un paper destacat.

La passió inherent al relat assoleix límits realment intensos a partir de la separació de Muriel i Claude, centrada, no obstant, en la persona de Muriel, paradoxalment l'element del binomi que en un principi rebutjava la relació i que veurà com serà Claude qui voldrà trencar el compromís. És en aquest sentit digne de menció el pla que Truffaut dedi-



T E M P S M O D E R N S



ca a la dolguda Muriel darrera una finestra amb barrots i durant una nit de pluja, mentre assegura que no es casarà mai. Aquesta només és un dels propòsits que acabarà incomplint Muriel, extraordinari personatge caracteritzat per la contradicció i la manca de fermesa. *Las dos inglesas y el amor* és un film en què les reconstruccions i noves definicions dels personatges són constants, opció de perill majúscul pel que suposa vorejar l'abisme de la incoherència, però que aconsegueix salvar un encertat interès per part del guió i de la posada en escena per perfilar la complexitat dels tres personatges principals. L'enamorat Claude és qui trenca el compromís amb Muriel; aquesta, religiosament casta, acaba desvetllant a Claude la inconsistència d'aquesta castedat; el triangle amorós que, en un principi, semblava apuntar cap als vèrtexs formats per Claude, Muriel i Anne, s'acaba materialitzant físicament en el format per Anne, Claude i l'eslau Diurka. Podem anar encara més lluny i observar que la proximitat

afectiva entre els tres protagonistes, que tantes vegades es tracten de "germans" (no sempre amb connotacions positives), no impedeix que tots ells conservin uns secrets a mantenir ocults. Física i metafòricament, els personatges s'acaba-

Las dos inglesas y el amor és un film en què les reconstruccions i noves definicions dels personatges són constants, opció de perill majúscul pel que suposa vorejar l'abisme de la incoherència, però que aconsegueix salvar un encertat interès per part del guió i de la posada en escena per perfilar la complexitat dels tres personatges principals

ran despullant i l'acte els portarà a un final que es podria discutir si feliç o no. O, millor dit, més feliç que infeliç, perquè un dels temes del relat és precisament la dificultat, que tots sabem real, d'aconseguir la felicitat plena i, fet que

és més inquietant, de saber definir els moments feliços, reconeixent-los només quan ja s'han esvaït.

Amb *Las dos inglesas y el amor* Truffaut aconsegueix en un film dels anomenats "d'època" un traçat precisament desdibuixat dels personatges i de les relacions sentimentals que mantenen, en equilibri amb un cert esteticisme gens criticable en composicions i fotografia (recordem que aquest apartat estava a càrrec de l'afamat Néstor Almendros), cercat per altres directors com James Ivory al llarg de tota la seva filmografia però sovint gens assolit. Possiblement es pugui retreure al film de Truffaut la precipitació del desenllaç, però no desmereix els mèrits aconseguits en aspectes creativament tan fonamentals com l'estructuració del relat, perfectament eficaç des del moment en què ens en temem que la narració ha anat saltant entre els diferents punts de vista dels tres protagonistes sense que en cap moment la multiplicitat de perspectives esdevingui caòtica arbitrarietat. 🎬



Xavier Flores

La femme d'à côté

És possible que Truffaut tengués un deute amb els seus seguidors a propòsit del tema de *l'amor*. Els llibres, la infància, les pel·lícules, les dones i l'amor són els temes centrals i pràcticament únics a l'obra del director.

Anteriorment Truffaut havia emprat suports literaris, acurades ambientacions decimonòniques, personatges amb clares referències cinematogràfiques o havia duit de la mà Antoine Doinel el tema de *l'amor* per terrenys on podia recolzar-se amb la seguretat d'una coartada comuna però acceptable per a tots.

Però des de *La sirena del Mississipi* —on aboca una història de *cinema negre* cap al seu estil d'entendre i desenvolupar els personatges, que es fan creïbles a pesar dels descarrilaments de la història— devia als seus incondicionals una relació amorosa sense crosses ni contraforts.

Quasi tot és comú a *La femme d'à côté* des dels personatges fins als llocs

on viuen, des del seu treball a les seves preocupacions, des del vestuari a la mateixa ambientació de la pel·lícula, fins i tot la fotografia del film contribueix a no despertar curiositats al marge del que Truffaut ens fa comptes confessar sense l'oposició dels deutes del passat.

"No pareix que vostè ho pugui suportar. Tenc por que vostè tenguí l'ànim d'un fora de llei. Si és així, ha de resignar-se, complir el seu destí i saltar pels aires amb una granada a la mà", mai no sabrem si era un bon consell el que li donava Jean Genet a Truffaut a una carta que va rebre a l'hospital, —malalt, segons sembla, de sífilis—, on fou enviat el director procedent de la presó militar de la qual era hoste des que va tenir l'ocurrència de desertar de l'exèrcit que pretenia al mateix temps enviar-lo al front a l'Indoxina.

L'adolescència del nostre director no fou un passeig per la part idíl·lica dels plers del descobriment del món, o pels sentiments que envolten els anhels i els somnis de la joventut, però diguem-ne que s'arreglà amb l'ajuda inestimable dels

seus llibres i les seves pel·lícules i de l'admiració que li despertava els que les feien, per no saltar pels aires granada en mà.

Sense una cultura universitària Truffaut es va obrir camí, i va passar de ser un crític irreductible de determinat tipus de cinema, a redimir-se a mesura que avançava la seva filmografia.

A *La femme d'à côté*, com el seu títol indica, mostra una relació sense el suport romàntic, és una relació no privada els actors de la qual no poden evitar que es desenvolupi davant del món en un terreny recercadament quotidià, però és una relació amb final descrita sense necessitat d'artificis formals i al marge de diàlegs eters. Dos personatges davant del precipici que col·loca la societat a les situacions o les relacions que caminen per viarans que sembla que no són exemplars ni tenen previst ésser-ho.

No hem de contar el final de les pel·lícules, encara que algú podria pensar que el final de *La femme d'à côté*, ja ho avançà Jean Genet, és una carta dirigida al nostre director fa molt temps. ■





Ramon Freixas

Vivement dimanche

L'interès de François Truffaut pel cine negre és diàfan. Va adaptar diferents autors; David Goodis (*Tirez sur le pianiste*, 1960), William Irish (en dues ocasions, *La novia vestía de negro*, 1967 i *La sirena del Mississippi*, 1969). Per al seu darrer film, *Vivement dimanche*, recorre a Charles Williams. Però aquesta adaptació de *The long saturday night* (n'hi ha versió catalana, *La llarga nit del dissabte*. Ed. 62, col·lecció "La cua de palla"), a part d'alterar-la amb consciència (la modificació més notable consisteix a atorgar el protagonisme a la dona), supedita la trama inicial, sense desossar-la, al desenvolupament del seu univers personal. Dit en altres paraules, el fil argumental del *film noir* funciona com a ressort per declinar el seu plaer per històries apassionades capaces de plasmar els seus desitjos i frustracions, efectes i sentiments. *Vivement le dimanche* és la història d'un fals culpable i un amor verdader. El primer és Julien Vercel (Jean-Louis Trintignant), director d'una agència immobiliària, sospitós d'haver assassinat la seva dona i l'amant que aquesta tenia; el protagonisme de la segona recau en la secretària, Barba-

ra Becker, (Fanny Ardant), que duu la investigació del cas, i alhora la iniciativa de les relacions sentimentals/sexuals amb Julien. Un elogi de la passió novel·lesco-romàntica, expressat entre l'arravatament i el pudor. Més enllà de les assumides inversemblances, clixés i d'unes increïbles casualitats, l'astúcia i el talent de Truffaut s'imposen a determinades qüestions d'ordre diegètic...

La seva condició d'obra lleugera, no insubstantial, se sustenta en la seva posada en escena aèria i gràcil, reflexiva i emotiva, que refuta l'academicisme i abraça la modernitat. Un exercici de curiosa ortodòxia, realçat per la bella fotografia (en blanc i negre) de Néstor Almendros (l'ús modèlic de la llum del qual és un tribut a certa sèrie B *made in USA* dels anys 50) i la feliç, modèlica, columna sonora de George Delerue.

A més del llegat hitchcockià, mai rebutjat, ben assimilat, el triomf de la ficció, la seva plena confiança, fins i tot en la seva arbitrarietat (en un film que oculta l'artifici, la fascinació pel teatre, com a doble de la vida), constatable en diverses picades d'ull i citacions. I, naturalment, no podia ser d'una altra manera, hi abunden les explícites autoreferències al seu cine mateix, els *private jokes* mo-

blen la intriga, des d'aquesta imatge de Julien observant cames femenines a través d'un finestral, en transparent al·lusió a *El amante del amor* (1976), a la innegable semblança que té Philippe Laudénbach amb el Charles Denner d'aquest film. Pot ser que *Vivement dimanche* sigui un film menor—en qualsevol cas, no és el cim de François Truffaut— però és un *divertimento* molt ben aconseguit, amb la barreja de comèdia i drama, amb l'eloqüent demostració de filmar per viure i de rodar per gaudir. I un final que conté una sèrie d'imatges inoblidables, genuïnament truffautianes; així, el pla en què per burlar la policia Barbara Becker besa amb fervor Julien, i, en demanar-li aquest el perquè, ella li respon que ho ha vist fer així en el cine; l'escena de la parella parlant sobre l'amor i la mort mentre les llums de la ciutat il·luminen la nit; el moviment de càmera que parteix d'un reflex del cos de la dona de Julien que n'acaricia el rostre, els braços, per acabar detenint-se en el rellotge; en suma, una planificació tan sòbria com exquisida que sap valorar un elegant *travèling* o un vistsos picat. Res inútil en temps de dèficit de narrativitat, de ganga visual i de fador dramàtiques. 🎬





Les pel·lícules del mes de novembre

A les 18.00 hores

Cicle Homenatges. Centenari de Joseph Cotten

2 DE NOVEMBRE

Luz que agoniza (1944-VE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1944
Títol original: *Gaslight*
Producció: M.G.M
Director: George Cukor
Guió: John Van Druten, Walter Reisch, John Balderston

Fotografia: Joseph Ruttenberg
Muntatge: Ralph E. Winters
Música: Bronislau Kaper
Intèrprets: Ingrid Bergman, Charles Boyer, Joseph Cotten, Angela Lansbury

Cicle Truffaut. L'amour et les femmes

9 DE NOVEMBRE (17.30 hores)

Vivamente el domingo (1983-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1983
Títol original: *Vivement dimanche*
Producció: Les Films du Carrosse, Films A2, Soprofilms
Director: François Truffaut
Guió: François Truffaut i Suzanne Schiffman, Jean Aurel
Fotografia: Néstor Almendros
Muntatge: Martine Barraque
Música: Georges Delerue
Intèrprets: Fanny Ardant, Jean-Louis Trintignant, Philippe Laudenbach, Carolina Sihol

23 DE NOVEMBRE

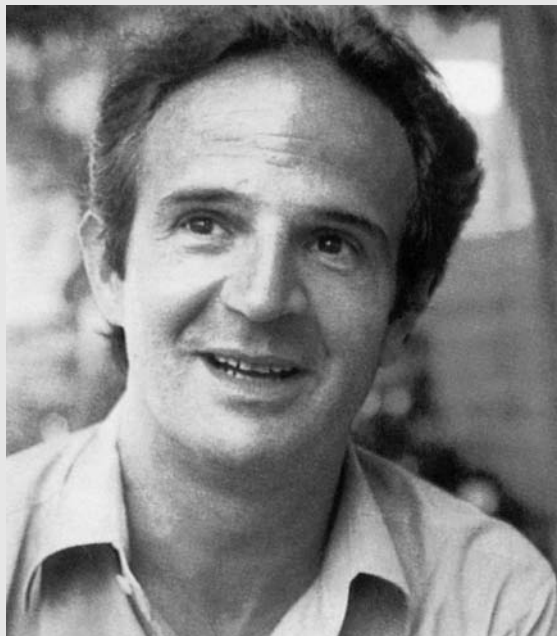
La piel suave (1964-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1964
Títol original: *La peau Douce*
Producció: S.E.D.I.F. i Les Films du Carrosse
Director: François Truffaut
Guió: François Truffaut i Jean-Louis Richard
Fotografia: Raoul Coutard
Muntatge: Claudine Bouché
Música: Georges Delerue
Intèrprets: Françoise Dorléac, Jean Desailly, Nelly Benedetti, Daniel Ceccaldi

16 DE NOVEMBRE

Las dos inglesas y el amor (1971-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1971
Títol original: *Les deux anglaises et le continent*
Producció: Les Films du Carrosse-Cinetel
Director: François Truffaut
Guió: François Truffaut i Jean Gruault
Fotografia: Néstor Almendros
Muntatge: Yann Dedet
Música: Georges Delerue
Intèrprets: Jean-Pierre Léaud, Kika Markham, Stacey Tendeter, Sylvia Marriott



30 DE NOVEMBRE

La mujer de al lado (1981-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França, 1981
Títol original: *La femme d'à côté*
Producció: François Truffaut
Director: François Truffaut
Guió: François Truffaut i Suzanne Schiffman, Jean Aurel
Fotografia: William Lubtchansky
Muntatge: Martine Barraqué
Música: Georges Delerue
Intèrprets: Gérard Depardieu, Fanny Ardant, Henri Garcin, Michèle Baumgartner



Les pel·lícules del mes de novembre

A les 20.00 hores

Cicle de cinema Nord-americà

2 DE NOVEMBRE

El fantasma y la señora Muir (1947-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: EUA, 1947
Títol original: *The Ghost and Mrs. Muir*
Producció: Twenty Century Fox
Director: Joseph Leo Mankiewicz
Guió: Philip Dunne

Fotografia: Charles Lang
Muntatge: Dorothy Spencer
Música: Bernard Herrmann
Intèrprets: Gene Tierney, Rex Harrison, George Sanders, Edna Best

Especial Theo Angelopoulos

9 DE NOVEMBRE (19.30 hores)

Documental Una mirada sobre el prado que llora (2004)

Títol original: *Una mirada sobre el prado que llora*
Director: Pere Alberó
Guió: Pere Alberó

Eleni (1a part, 2004-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: Grècia-itàlia, 2004
Títol original: *Eleni*
Producció: Theo Angelopoulos, Greek Film Centre, Hellenic Broadcasting, Attica Arts Productions, BAC Films
Director: Theo Angelopoulos
Guió: Theo Angelopoulos
Fotografia: Andreas Sinanos
Muntatge: Giorgos Triantafyllou
Música: Eleni Karaindrou
Intèrprets: Alexandra Aidini, Nikos Poursanidis, Giorgos Armenis, Vasilis Kolovos

16 DE NOVEMBRE

Eleni (2a part, 2004-VOSE)

Los chicos del coro (2004-VOSE)

Nacionalitat i any de producció: França-Suïssa, 2004
Títol original: *Les choristes*
Producció: Galatée Films, Pathé Renn Production, Novo Arturo Films, Vega Film
Director: Christophe Barratier
Guió: Christophe Barratier
Fotografia: Carlo Varini, Dominique Gentil
Muntatge: Ives Deschamps
Música: Bruno Coulais
Intèrprets: Gérard Jugnot, François Berléand, Kad Merad, Jean-Paul Bonnaire

Cicle Pier Paolo Pasolini. XXX aniversari de la seva mort

30 DE NOVEMBRE

Porcile (1969)

Nacionalitat i any de producció:
Títol original: *Porcile*
Producció: Idi Cinematografica, Il films dell'Orso, IN-DIEF i CAPAC
Director: Pier Paolo Pasolini
Guió: Pier Paolo Pasolini
Fotografia: Tonino Delli Colli i Armando Nannuzzi
Muntatge: Nino Baraglia
Música: Benedetto Ghiglia
Intèrprets: Jean-Pierre Leaud, Anne Wiazemski, Alberto Lionello, Pierre Clementi, Ugo Tognazzi





18 ESTACIONS MULTIMÈDIA MEGAEQUIPADES,

PREPARA'T PER ATRAPAR-NE UNA!

- > Internet de banda ampla al teu abast
- > Aplicacions ofimàtiques i multimèdia
- > Correu electrònic
- > Accés lliure per als titulars de la targeta Balears Jove o qualsevol targeta de **"SA NOSTRA"** vinculada a un compte de l'entitat.

CIBERESPai
jove

CiberEspai. Centre OCIMAX. S1

Horari: d'11:00 a 21:00 h. Excepte diumenges i festius

B A L E A R S
jove

Fundació
"SA NOSTRA"